

Jeremías Gamboa Cárdenas*

Viaje al centro de la sierra
Representación de los Andes centrales
en las novelas *Lituma en los Andes* y
País de Jauja

De alguna manera Mario Vargas Llosa y Edgardo Rivera Martínez representan dos modelos contrapuestos y a la vez complementarios en la construcción de una obra literaria consistente, y en la entidad de un novelista como aglutinador de la sensibilidad colectiva de un tiempo y espacio determinados. Ambos, a través de un espejo, parecen haber delineado una ruta creativa contra el reflejo de la otra. Mientras una cobró

* El autor agradece la colaboración de Edgardo Rivera Martínez por haberle concedido la entrevista, y a la oficina de Mario Vargas Llosa en Lima, en especial a Rosi de Bedoya, gracias a cuya gestión se pudo acceder al material periodístico que siguió a la publicación de *Lituma en los Andes* y que ha sido consignado en el presente ensayo.

plena madurez y reconocimiento de manera meteórica a partir de la edificación de un profuso universo de características abiertamente realistas y alineadas en una tendencia continental reconocida en el mundo entero –el *boom* de la nueva novela latinoamericana–, la otra, caracterizada hasta mediados de los noventa por una destilada actividad narrativa de marcados acentos líricos y fantásticos, empezó recién a ser reconocida en pleno período de la madurez vital de su creador –había cumplido los 60 años– y se reveló al gran público sólo recién a partir de los últimos tiempos.

Las raíces literarias de ambos conjuntos narrativos provienen también, a pesar de la cercanía temporal de ambos escritores –Rivera Martínez es apenas tres años mayor que Mario Vargas Llosa–, de una impronta igualmente distinta. Como se sabe la obra de Vargas Llosa se adscribe a un esfuerzo totalizante en la línea de Tolstoi y Víctor Hugo; se nutre de la novela de aventuras, la novela de caballerías y el melodrama clásico, y se apoya en los alcances técnicos más señeros de la novela moderna, principalmente los delineados por autores como Flaubert, Dos Passos, Faulkner, Joyce¹. Dentro de su familia tutelar, como él mismo señala, “casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo” (Vargas Llosa, 1996: 9). El trabajo de Edgardo Rivera Martínez, en cambio, ha sido catalogado, por parte de la crítica local y por él mismo durante un tiempo –como señala en una entrevista publicada en esta edición– de neoindigenista; un esfuerzo erigido sobre la piedra

1 Para una completa revisión de las fuentes literarias de la obra vargasllosiana se puede revisar el trabajo crítico de José Miguel Oviedo (Oviedo, 1985).

miliar dejada por José María Arguedas². En el nivel estilístico, sus textos deben más a referentes anteriores a la novela moderna –la poesía clásica, los textos homéricos– que a los recursos técnicos modernos, entronizados en el siglo XX.

La dimensión pública y polémica de Mario Vargas Llosa y el quehacer silente y más bien retraído de Edgardo Rivera Martínez; las posturas divergentes que guardan en materia política y, casi como consecuencia, en los modos de entender la realidad social peruana; los propios mecanismos de realización de sus obras y la contrastada lectura que guardan de una preocupación compartida –la del escritor José María Arguedas–, los han colocado en posiciones casi antípodas. Si bien los dos han tenido en algunos momentos encuentros bastante interesantes en el ámbito biográfico³, es indudable que el pri-

2 El propio Edgardo Rivera Martínez da cuenta de la relación entre su obra y el corpus más o menos homogéneo de narradores peruanos que responden al llamado “neoindigenismo” a través de los esfuerzos críticos de Tomás Escajadillo, Antonio Cornejo Polar y Augusto Tamayo Vargas (Rivera Martínez, 1991: 74-75). Por su parte, Ismael Márquez no duda en considerarlo una figura distintiva del grupo: “La selección de la obra de Rivera Martínez como paradigmática de la narrativa neoindigenista peruana contemporánea no ha sido arbitraria. Su corpus literario exhibe elementos de representatividad, exhaustividad y homogeneidad que no sólo lo inscriben sólidamente dentro del género, sino también definen su naturaleza y envergadura” (Márquez, 1999: 80). Mario Vargas Llosa hizo explícita su distancia de la novela indigenista al llamarla “primitiva” en relación con esa otra que él consideraba “de creación” (Vargas Llosa, 1991).

3 Según testimonio de Edgardo Rivera Martínez, publicado a propósito de la primera edición de *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa (Rivera Martínez, 2000), ambos escritores fueron compañeros en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es conocido que Mario Vargas Llosa presidió el jurado del primer Concurso de las 1,000 palabras que organizó la revista *Caretas* y que premió al escritor jaujino por su relato “Ángel de Ocongate”. Tal como revela Rivera Martínez, Mario Vargas

mer enlace entre ambos ejercicios creativos se dio recién en 1993, cuando los dos escritores publicaron novelas cuyas historias tenían lugar en la sierra central del Perú: *Lituma en los Andes* y *País de Jauja*⁴.

Por supuesto allí no quedaron las coincidencias. No deja de ser sugerente que en ambos textos el universo de las tradiciones andinas –los relatos de los amaru en *País de Jauja* y de los *pishtacos* en *Lituma en los Andes*– se hayan visto impregnados de referentes de la mitología griega, que estas mismas relaciones intertextuales determinen en buena medida las tramas referidas en ambos tejidos verbales –la tragedia de Antígona, el romance de Euristela de los Heros y de Antenor, en la novela de Rivera Martínez; los mitos de Baco y el relato de Teseo y el minotauro en episodios clave de la vida de doña

Llosa le solicitó que lo acompañase a Jauja para reunir material con vistas a la redacción de la novela *Historia de Mayta*. La visita se frustró después (Gamboa, 2002: 65).

- 4 Debido a que el pueblo de Naccos, escenario de *Lituma en los Andes*, no corresponde a ninguna comunidad real de la sierra peruana, las especulaciones en torno a su locación se han dividido. Miguel Gutiérrez cree que se puede ubicar entre Huancavelica y Ayacucho; es decir, la sierra descrita por José María Arguedas (Gutiérrez, 1999). Manuel Larrú señala que “es un pueblo imaginario y minero enclavado al parecer en las pampas de Junín” (Larrú, 2001: 376). Algunos pasajes de la novela le dan la razón a este último. En un momento en que el cabo le explica a doña Adriana cómo se salvó de morir de un huayco, señala: “Gracias por conservarme la vida. Señores apus de Junín” (Vargas Llosa, 1996: 259). En otro instante, en uno de sus monólogos, doña Adriana, al relatar su llegada a Naccos, sostiene que “aunque la mina de Santa Rosa se cerrara, era lugar de tránsito, tenía una comunidad campesina pujante y una de las mejores ferias de Junín” (p. 269). Cabe señalar que a partir de ahora todas nuestras citas de *Lituma en los Andes* provendrán de la segunda edición, aparecida en Peisa en 1996.

Adriana, en la de Vargas Llosa⁵ y que de cierta forma las pesquisas policíacas de Lituma en el caso de los comuneros fallecidos en Naccos encuentren un eco en las averiguaciones que lleva a cabo Claudio Alaya para desentrañar el misterio pasional de sus llamadas “tías locas”. Dadas estas relaciones, no sorprende que en ambas construcciones verbales, en estados diferenciados ciertamente, se perciba la estela de Sendero Luminoso en los Andes centrales (en tanto germen apenas perceptible pero inquietante y luego como plena realización destructiva). Es claro que ambos novelistas, al escribir de modo concomitante sobre un territorio común, explicitaron muchos de los discursos puestos en juego en ese momento para aprehender y plantear soluciones sobre aquello que se consideraba la sierra y, con ello, el país como problema. Ese contexto similar y la particular relación de cada creador con su sociedad y tiempo predetermina seguramente los puntos de encuentro y a la vez las enormes divergencias que median entre estas dos publicaciones. La urdimbre que finalmente las relaciona está constituida por las problemáticas negociaciones simbólicas en las que está sumido el escritor al momento de realizar su novela.

Las visiones que ambos libros plantean no podrían resultar, a primera vista, más antagónicas. Quizás un primer distin-

5 Las relaciones establecidas entre el universo mítico griego y la trama de la novela de Vargas Llosa están espléndidamente expuestas por Manuel Larrú: en la cadena de correspondencias Dionisio es el Dionisos báquico, doña Adriana es Ariadna y Naccos es Naxos; Timoteo Fajardo es Teseo, que mata a un pishtaco –el minotauro– y libera al pueblo de Kenka; es decir, Creta (Larrú, 2001: 377). Por otro lado, las relaciones entre el universo simbólico griego y la novela *País de Jauja* han sido explicadas con prolijidad por el mismo Rivera Martínez en el texto “Mi vínculo con la cultura clásica” (Rivera Martínez, 1999: 63-67).

go encontraría que los lentes de aproximación a través de los cuales se edificaron tanto *País de Jauja* como *Lituma en los Andes* fueron dispuestos desde un “adentro” y un “afuera” que obedece a la propia extracción sociocultural de cada uno de los escritores: Rivera Martínez nació en Jauja y vivió la realidad andina desde su nacimiento; Vargas Llosa pasó sus primeros años en Cochabamba, pero aquella etapa de su vida nunca fue parte importante de su universo narrativo.

Los lectores que han seguido las peripecias de iniciación del joven mestizo Claudio Alaya Manrique en la Jauja lírica y utópica desplegada por Rivera Martínez, delineada por un clima optimista, de integración feliz y armónica de diferentes vertientes culturales que de alguna manera entabla una relación intertextual con los desgarros del Ernesto de *Los ríos profundos* de José María Arguedas⁶ y a la vez la frustrante aventura del cabo Lituma en los Andes peruanos, tratando de entender inútilmente la lógica de los “serruchos” del pueblo de Naccos en medio de una atmósfera cada vez más sórdida,

6 Ismael Márquez ha llamado la atención sobre esta particularidad de *País de Jauja*: “La función de la memoria de un pasado idílico como sustento del espíritu nos trae los lejanos ecos de otra nostalgia, la del niño Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*. Y es que la obra de Rivera Martínez se imbrica con la de Arguedas en un “diálogo intertextual” (Márquez, 1999: 85). Las características específicas de esa relación no son detalladas por el crítico, pero, como se verá más adelante, se puede pensar que se retoma el discurso “optimista” de Arguedas acerca de la coexistencia de dos culturas que, según Mario Vargas Llosa, en el mundo arguediano aparecen relacionadas a través del desgarró, el dolor, la conmoción: “Hijo de blancos, criado entre indios, vuelto al mundo de los blancos, Ernesto, el narrador de *Los ríos profundos*, es un desadaptado, un solitario y también un testigo que goza de una situación de privilegio para evocar la trágica oposición de dos mundos que se desconocen, se rechazan y ni siquiera en su propia persona coexisten sin dolor” (Vargas Llosa, 1996: 179).

inextricable y en la que las entidades culturales parecen tomar posiciones irreconciliables, entenderán las distancias abisales de ambas representaciones. Las dos han generado, desde luego, opiniones bastante contrastadas en la crítica peruana. Sin embargo, creemos que una mirada que entienda estas realizaciones como “recorridos” posibles dentro de un universo mayor e irreductible nos podrá demostrar, acaso, que más allá de un enfrentamiento antagónico entre dos visiones que pretenden aprehender la totalidad de la sierra peruana, y de los méritos estrictamente literarios de ambas construcciones simbólicas, las novelas mencionadas representan polos distintos de un mismo estado de cosas, a saber: la profunda complejidad que emana de una superposición ambivalente entre situaciones, espacios, tiempos históricos y mentalidades distintas en el escenario de los Andes. Cada uno de los autores, desde sus particulares encuentros o relaciones con el referente real, desde sus posturas frente a los antecedentes literarios –en especial el discurso zigzagueante y el mundo ficticio de José María Arguedas– y de su poética narrativa y toma de posición sobre el papel de la literatura en la configuración de una identidad nacional, se ha acercado de una manera original a esa realidad elusiva y proteica, horadándola en un sentido. Desentrañar ambos recorridos es, principalmente, la función de este ensayo.

Ahora bien, ¿son útiles las novelas como textos, en los cuales otear las relaciones que establecen los discursos de un cierto momento específico en torno a un estado real de cosas? Sin duda lo son, aunque de su lectura no se pueda extraer sino una configuración problemática de las mismas. Es inútil, por supuesto, encontrar en ellas explicaciones directas de la “verdad histórica” o del “referente” al cual aluden, pero también lo es negarse a la posibilidad de encontrar en ellas cier-

tas “claves” de la compleja relación que el novelista, como catalizador de discursos, mapas mentales y sensibles, elaboraciones cognoscitivas de una época y entendimiento determinados, entabla con su sociedad y su cultura mientras se aboca a la complicada construcción de una realidad paralela que no niega, pero tampoco refleja de modo fidedigno, la realidad referencial a la que alude. Para ponerlo en palabras de Peter Elmore:

El trabajo del texto no consiste en repetir los modelos, las tradiciones y las ideas que forman parte de su *repertorio*, para emplear el término que Wolfgang Iser favorece. Si así fuera, las obras de ficción se limitarían en el mejor de los casos a servir de meros documentos de época, a traducir fielmente las normas sociales y estéticas vigentes. El acto simbólico va más allá: su capacidad de producir conocimiento estriba en que, por su naturaleza misma, suspende de algún modo la validez de esas normas establecidas y las vuelve problemáticas. Lo conocido y familiar aparece representado, puesto en escena: así, se vuelve extrañeza en la distancia de la ficción, que no sólo recompone y reordena ese saber, sino que cambia radicalmente su marco de referencia (Elmore, 1993: 49).

Sin duda en los procesos de elaboración de aquella comunicación intercultural armoniosa y generativa de una posible identidad nacional que informa la utopía de *País de Jauja*, y en el divorcio insalvable y sin salida prefigurado en la obra de Mario Vargas Llosa, se ha puesto en juego los discursos de la modernidad y la barbarie, las categorías de la transculturación y la resistencia cultural, las sinuosidades de la construcción de una identidad nacional así como su posible viabilidad después del período histórico más sangriento que atravesaron

los Andes peruanos en la historia republicana. La posibilidad de una integración de culturas como basamento de un proyecto nacional, el proyecto de una modernización sostenida que permita el desarrollo del país a la vez que la preservación de cierta denominada o añorada “esencia” habían sido parte de una polémica que se inició con los estertores del siglo XIX y que llegaban a un estado específico en el contexto de 1993, después de la derrota del proyecto de modernidad de Vargas Llosa en las urnas, la instauración de un régimen autoritario y el aparente fin de la guerra interna. De alguna manera los escenarios planteados por dos de nuestros más importantes escritores implicaban la revisión de esos tópicos sobre la posibilidad de un proyecto nacional tras el conflicto y los desencuentros culturales, raciales e incluso étnicos de los actores en relación. Al momento de escribir estas líneas se debatían, precisamente, las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sobre el carácter étnico y el sustrato racial que agudizó el número de víctimas de la violencia política que asoló al país durante las dos últimas décadas. Muchos de los elementos vueltos a develar en el actual debate están desplegados, problemáticamente, en las fricciones culturales que se establecen en los universos narrativos de Rivera Martínez y Vargas Llosa. Detrás del optimismo de uno y el escepticismo del otro se ponen de manifiesto nuestras propias creencias, esperanzas y decepciones ante el horizonte virtual de una nación finalmente integrada.

Lituma en los Andes o el corazón de las tinieblas

A finales de 1993, y tras una impresionante cobertura mediática que daba cuenta de que el escritor Mario Vargas

Llosa había ganado el premio Planeta y un cheque de 600 mil dólares por el manuscrito de la primera novela que realizaba tras su amarga experiencia como candidato presidencial del Perú, la novela *Lituma en los Andes* salió a la luz con una tirada de 300 mil ejemplares distribuidos por toda Iberoamérica. Las expectativas en torno al “reingreso” de Vargas Llosa a la literatura eran enormes, y más si se tomaba en cuenta las novedades que la última entrega introducía en la obra del novelista: si bien *Historia de Mayta* (1984) había abordado el tema de la asonada revolucionaria liderada por el troskista Alejandro Mayta y con ello había escenificado una pequeña parte de la ficción en el pueblo andino de Jauja, el acontecer de esta última novela sucedía casi totalmente en la sierra peruana. *Lituma en los Andes* ponía, desde su título, el foco sobre aquella porción de esa realidad peruana que el propio escritor había señalado, en más de una oportunidad, incognoscible para él⁷.

En el libro se narra la aventura del cabo Lituma, un piurano destacado en el pueblo minero de Naccos junto al oficial Tomás Carreño. Ambos, entre la amenaza latente de las fuerzas genocidas de Sendero Luminoso y las explicaciones mágico religiosas en las que se confunden *pishtacos*, *mukis* y *apus*,

7 En una entrevista cedida a la revista *Caretas* luego de presentar su informe sobre la matanza de Uchuraccay, en 1983, Vargas Llosa responde lo siguiente a las especulaciones que pronosticaban que de esa experiencia sacaría el magma para una novela ubicada en los Andes: “No he escrito porque no tengo experiencia al respecto. Soy una persona urbana. He vivido toda mi vida en la ciudad. Todo lo que escribo se nutre siempre de experiencias personales, de vivencias, pero siento como una frustración en mi vida no conocer el campo peruano, o conocerlo mal, de una manera superficial, turística. Me gustaría tener esa experiencia, de ese otro Perú, que es realmente el Perú sobre el que estamos apoyados y del que en cierta forma vivimos los demás peruanos” (Vargas Llosa, 1990: 137).

intentan averiguar las circunstancias en que desaparecieron tres pobladores del lugar. El resultado de la pesquisa es devastador: después de muchos intentos frustrados de comprensión de la lógica o la cosmovisión andina, de innumerables testarazos contra una realidad horripilante que se devela ante él, el cabo descubre que las víctimas fueron sacrificadas para contentar a los dioses tutelares y revertir el estado de descomposición y violencia imperante en el lugar a través de una ceremonia antropofágica.

Una vez aparecida la novela no faltaron las voces que desacreditaron a Vargas Llosa como creador autorizado para consumir esa empresa ficcional y que calificaron su narración de inverosímil y poco ajustada a la *realidad real* de los Andes –para decirlo en los términos del propio novelista–. Las objeciones de la crítica local se vertebraron casi sobre los mismos principios generales que llevaron a cierta prensa internacional a considerar, erróneamente, que el trabajo de Vargas Llosa develaba la “realidad” de los Andes peruanos. Para personalidades de ámbitos culturales muy diversos, el escritor limeño no era capaz de entender el mundo andino y dar cuenta ajustada de sus principales características culturales, por lo cual *Lituma en los Andes* brindaba a sus lectores una versión sesgada de la realidad, mechada de prejuicios y estereotipos. Ricardo González Vigil, por ejemplo, señaló en su artículo “Vargas Llosa: los Andes desde afuera” que la novela no había penetrado cabalmente en la mentalidad quechua. Argumentó:

La falla fundamental procede de la imagen inconsistente que ofrece de los Andes. Inconsistencia en los recursos literarios y en el lenguaje mismo, aptos éstos para retratar al piurano Lituma (...) pero inadecuados para infundir vida a los numerosos personajes andinos, varios de ellos de actuación relevante en la trama (González Vigil, 1993: 14).

Para el crítico, el texto de Mario Vargas Llosa desestima el lado constructivo, la riqueza sociocultural de la visión mítico-mágica, el sustento al trabajo y la solidaridad; aspectos importantes de la matriz sociocultural andina que creadores como Alegría, Vallejo y Arguedas supieron estimar y que ahora se veían reducidos, trastocados, malversados, por el triunfo de lo irracional entronizado por el texto: el mundo de los Andes es totalmente negativo, le corresponden sólo “el atraso, la ignorancia y el salvajismo que, según la novela, impera en los supersticiosos serranos” (González Vigil, 1993: 14)⁸.

¿Cómo un intelectual que había manifestado tantas veces que los escritores no escogen las historias sino que éstas se imponen sobre ellos se atrevió a abordar un mundo tan distante como aquél para proponer una visión tan irreconciliable con la mirada hasta cierto punto canónica de los Andes? La respuesta no es tan simple si es que uno no se apoya en muchas de las ideas que, sobre la libertad escritural, han conformado el discurso vargasllosiano sobre la literatura y su ab-

8 También es similar la opinión que, desde otros campos de la cultura, esgrimen Luis Pásara y Luis Millones. La certidumbre de González Vigil cuando afirma que esa visión sesgada de Vargas Llosa la pueden entender mal afuera, pero no adentro del país, es tácitamente refrendada por Millones, quien además señala con tono lastimero: “¿Cómo competir con el ganador del premio Planeta que les dice a los europeos lo que ellos quieren escuchar?” (Millones, 1994). Luis Pásara coincide con ellos al señalar lo que para él le da coherencia a la novela: la mirada de “un extranjero que no logra entender el conjunto” (Pásara, 1994). La nota discordante la puso Jorge Coaguila cuando señaló en una nota periodística: “Se ha criticado que presenta a los indios de una forma muy primitiva. ¿Pero Arguedas no hizo lo mismo? En el cuento ‘La agonía de Rasu Ñiti’ describía, por ejemplo, cómo los danzantes de tijeras creían tener pactos con los demonios” (Coaguila, 1994: 29). El propio Vargas Llosa cree, por su parte, que ese cuento describe –mejor dicho, inventa– con prosa lírica y maravillada ese “arcaísmo” (Vargas Llosa, 1996: 31).

solita independencia del objeto al que se refiere, aun cuando sea condición indispensable vestirse con el tejido de la realidad para hacerse pasar por ella.

La génesis de *Lituma en los Andes*, al menos, surge de una anécdota real. Como en casi todas las aventuras literarias de Mario Vargas Llosa –quizás exceptuando *La guerra del fin del mundo*–, la historia se le presentó de improviso como un elemento inquietante dentro de su propia experiencia biográfica, según el mismo autor señala en “El misterio de la creación”, una conferencia que diera en la ciudad de Oviedo, España, días después de la publicación de su flamante novela:

Hasta donde recuerdo, sé que el punto de partida de esta historia fue una conversación o, mejor dicho, un comentario casual dentro de una conversación que hace muchos años, ya no sé cuántos, escuché a dos historiadores peruanos (...) que habían estado haciendo una investigación en el centro de los Andes peruanos. De pronto, en el curso de esa charla, dijeron: “¿Saben ustedes que los sacrificios humanos todavía existen en la sierra?” Parecía una broma. Yo pregunté: “¿Cómo es eso?” Dijeron: “Sí, sí, mira, hemos descubierto en una comunidad donde se está abriendo un camino que había habido una muerte muy sospechosa que en la comunidad provocó un malestar, murmuraciones”. Uno de ellos hablaba quechua y, por lo tanto, tenía una mayor comunicación con los campesinos, y, de pronto, en las conversaciones que escuchó, surgió esta idea de que sí, de que esa persona había sido sacrificada al apu (...). Según dijeron los historiadores, esta era una vieja costumbre en el Perú prehispánico, la de sacrificar a Apu a una persona cuando se iba a abrir un camino (Vargas Llosa, 1993: 3).

Como se puede apreciar, varios elementos de la futura novela están ya prefigurados en esta anécdota: la muerte insospechada de un hombre, el descubrimiento de una salvaje práctica ritual prehispánica que se conserva pese al paso del tiempo, la construcción de una carretera, la explicación de la desaparición por esa ceremonia irracional; hipótesis que, en la ficción, sostiene Lituma en un momento de sus averiguaciones (pp. 199-200).

Otras experiencias vitales se entroncarían con ese punto de partida, cambiando el eje problemático de la futura narración. Es conocido que, como han señalado varios críticos de la obra de Mario Vargas Llosa, la experiencia de éste como comisionado de un grupo de investigación en torno a la muerte de ocho periodistas en la comunidad andina de Uchuraccay fue determinante en la constitución del futuro mundo ficticio; esa imposibilidad de relación horizontal entre dos mundos culturales cerrados y dicotómicos. De hecho es lícito pensar que el carácter compartimentado y beligerante que se establece entre el modo de entender la realidad serrana del cabo Lituma y el entorno incognoscible que lo rodea se puede rastrear en el mismo informe de la comisión, que, a decir de José Alberto Portugal, formaría parte del universo ideológico del autor trazado en el mundo de sus ficciones desde *La guerra del fin del mundo* (Portugal, 2000: 106).

Algunos pasajes de ese encuentro entre Mario Vargas Llosa y la sierra son bastante esclarecedores al respecto. La extrañeza del cabo, por ejemplo, que analizaremos en su momento, está totalmente determinada en la siguiente sección del amplio reportaje publicado por el entonces ex presidente de la comisión en *The New York Times Magazine*, “Una matanza en los Andes”:

Al empezar el cabildo, aconsejado por los antropólogos asesores de la Comisión, yo había vertido aguardiente sobre la tierra y bebido en homenaje al cerro tutelar, el Rasuwilca, repartido hojas de coca y tratado de explicar, mediante traductores, a las decenas y decenas de comuneros que nos rodeaban, que las leyes del Perú prohíben matar, que para condenar y juzgar están los jueces y, para hacer cumplir las leyes, las autoridades. Y mientras les decía estas cosas, viendo sus rostros, me sentía tan absurdo e irreal como si estuviera adoctrinándolos sobre la auténtica filosofía revolucionaria del camarada Mao traicionada por el perro contrarrevolucionario Deng Tsiao Ping (Vargas Llosa, 1990: 166)⁹.

9 La distancia entre una utopía revolucionaria y los sectores más arcaicos de una sociedad ya está presente en la obra de Vargas Llosa a través de la imposibilidad de Galileo Gall para explicar la revuelta de los yagunzos en *La guerra del fin del mundo* y la del troskista Alejandro Mayta para entender la idiosincrasia andina en *Historia de Mayta*. También en los proyectos de la izquierda que desencantan a Saúl Zuratas en *El hablador*. La relación entre los pobladores de los Andes y la presencia senderista de *Lituma en los Andes* está marcada por esa constante. Vargas Llosa lo manifiesta con claridad en otro pasaje del informe de la comisión: “Las razones por las que combate un senderista son tan esotéricas para un iquichano como aquellas por las que combate un “sinchi”. Para él la disyuntiva no es la revolución socialista o la democracia burguesa, sino, simplemente, la de la supervivencia o la extinción” (Vargas Llosa, 1990: 179). De algún modo el autor de *La casa verde* ha detectado la misma constante en el universo de José María Arguedas. Para él está claro que en el mundo ficticio planteado por *Yawar Fiesta* los discursos modernizadores de izquierda son mal entendidos por los sectores más tradicionales del pueblo y no tienen mayor injerencia en el rumbo de una historia que abraza, a fin de cuentas, la premodernidad (Vargas Llosa, 1996).

No cabe duda de que esa colisión cultural entre un intelectual costeño, limeño, que –igual que Lituma– se interna en los Andes para averiguar las “misteriosas” muertes de varias personas del lugar tomando en cuenta una cosmovisión distinta de la suya para intentar explicaciones satisfactorias, confluyó con la experiencia germinal ya señalada y marcó la configuración del futuro mundo de la ficción: entre el referente y el escritor se instalaba un válido filtro personal. No debemos olvidar que durante los meses de la elaboración del informe final de la comisión, donde sin duda se sienten ecos de la realidad ficticia de la novela *La guerra del fin del mundo*¹⁰, Mario Vargas Llosa se encontraba rumiando ya el argumento policial de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, en donde el mismo personaje se encuentra, acaso en estadio anterior a los hechos de *Lituma en los Andes* –es sintomático que al final de la novela se lo mande destacado a Junín–, intentando resolver la misteriosa muerte de un oficial de la FAP¹¹. Del encuentro de un Lituma tratando de absolver un misterio criminal y la experiencia de la comisión Uchuraccay, Vargas Llosa concibe la idea de extrapolar el caso policial a un contexto en el cual el investigador se halle divorciado de su entorno cultural:

10 La idea de “malentendido” entre las diversas fuerzas de un conflicto está presente en ambos textos. Para una explicación de esa cadena de “errores” en la mutua interpretación de los actores y sus fines en el universo ficticio de *La guerra del fin del mundo*, véase José Miguel Oviedo (1985) y Carlos Garayar (2001).

11 La conexión temporal entre ambas novelas traza un recorrido lineal que prosigue al final de *Lituma en los Andes*, cuando al cabo se le informa que ha sido ascendido a sargento y destacado a Santa María de Nieva, es decir, a vivir la narración de *La casa verde*. En esas conexiones entre las novelas se advierte el deseo de edificar una sola construcción totalizante, a la manera de Faulkner.

Y luego tuve la idea de escribir otra historia de semblante policial que moviera a Lituma de su medio ambiente natural –la norteña Piura– a un mundo completamente diferente, por su geografía, por su lengua, el mundo de los Andes (Vargas Llosa, 1993: 4).

El resultado de esa ubicación del personaje recurrente de Mario Vargas Llosa en un escenario hasta entonces inédito, con los consecuentes desencuentros culturales que obstaculizan su investigación, marca el tenor de la novela. A lo largo de las páginas de *Lituma en los Andes* el lector se acerca al peregrinaje de un carácter que opera sobre la realidad a través de premisas racionales –el acopio de información proveniente de fuentes diversas, la formulación de hipótesis y el contraste de éstas con las evidencias– en un contexto que se refracta ante él, minando esas certidumbres racionales y privilegiando explicaciones antagónicas, “irracionales”, “bárbaras”, que contaminan la esencia misma del género policial; como se sabe, un producto literario de sociedades urbanas y abiertamente modernas. Al respecto dice Carlos Garayar:

Lituma en los Andes es un buen ejemplo de cómo el esquema policial puede emplearse para sostener una estructura mayor. En esta novela existen los tres elementos: el problema, el investigador, la búsqueda, pero esta última no tiene el peso que tendría en un policial típico. Ello es producto, además, de la importancia que se le da en la novela al choque cultural, a la interpretación de una realidad distinta a la que conoce el cabo Lituma (y Vargas Llosa) (Garayar, 2001: 100)¹².

12 Se puede encontrar un precedente para ese particular encuentro entre un efectivo del orden y una “realidad distinta” en la propia situación de los sinchis explicada por el informe de la comisión del caso Uchuracay: “Es perentorio tener en cuenta las dificultades que experimentan las fuerzas del orden en su tarea antisubversiva: un inmenso territorio

Varias ideas se desprenden de esta observación de Garrayar. Ciertamente el escritor, como hemos señalado líneas arriba, se ha manifestado un desconocedor de la sierra peruana y de los valores culturales más profundos que la caracterizan. La solución puesta en juego en la novela es la dramatización provechosa de ese divorcio frustrante producto de un logos “moderno” operando en un mundo “mágico”: poco a poco las certidumbres racionales del cabo Lituma para justificar que los terroristas fueron quienes perpetraron los crímenes van siendo reemplazadas por ideas a las que el investigador, en un primer momento, se oponía. Mario Vargas Llosa ha señalado que sin la experiencia de Uchuraccay esta característica de su novela no habría sido tan determinante:

Sin esas experiencias, sin esas imágenes, sin la tremenda comprensión de que había una distancia a veces infranqueable entre yo y ese mundo de la sierra central, de campesinos a los que lo ocurrido en esos últimos años los había retrocedido a formas realmente primitivas, muy arcaicas, de existencia, yo no hubiera podido escribir Lituma en los Andes (Vargas Llosa, 1990: 11-12).

Varios críticos han reconocido que esa bipolaridad soberana de la ficción de 1993 es el punto culminante de un derrotero de narraciones que indaga en torno al conflicto cultural entre la “barbarie” y la “modernidad”, los mecanismos de modernización y sus frustraciones, el influjo de las utopías,

que vigilar, un enemigo que no ofrece un frente definido, que golpea y se disuelve en medio de una población rural de otra lengua y costumbres con las que las fuerzas del orden tienen escasa y a veces nula comunicación” (Vargas Llosa, 1990: 109).

tanto arcaicas como ideológicas, en el devenir histórico de las sociedades. *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta* y *El hablador* son los antecedentes directos de *Lituma en los Andes*: en todas ellas se condensan las relaciones encarnizadas entre matrices culturales de raíces distintas, la yuxtaposición de ciertos discursos modernizadores impostados y ajenos y su consecuente fracaso operativo sobre la realidad, la absorción de culturas menores dentro de un gran derrotero cultural moderno y el consecuente desarraigo de sus individuos (Portugal, 2000; Gutiérrez, 1999). En cada una de esas piezas narrativas es notorio que en la disposición del acerado encuentro intercultural, traumático y violento, los estadios intermedios, los ejemplos “felices” de transculturación son minimizados de diferentes maneras¹³, acaso con fines especí-

13 Los ejemplos de esa polarización son ejemplares. Es clara, por ejemplo, la escena de evangelización realizada por miembros del mundo “civilizado” –las fuerzas del orden, que precisamente capitanea el sargento Lituma, y la iglesia– sobre los aborígenes de las comunidades amazónicas, quienes son asimilados a la civilización sin cortapisas en el bloque inicial de *La casa verde*. Al respecto es significativa la mutación que sufre la nativa Bonifacia, quien luego de ser violada por un agente del mundo urbano (el sargento Lituma) aparece totalmente asimilada a la civilización ejerciendo la prostitución en un lupanar piurano. En *La guerra del fin del mundo* el encuentro entre el proyecto modernizador de la naciente República y el arcaico mesiánico del Consejero sólo puede “resolverse” mediante una hecatombe de dimensiones apocalípticas en la cual no hay posibilidad de negociación alguna. Peter Elmore ha estudiado los problemas de comunicación planteados en el mundo representado por la novela, la coexistencia disociada de dos tiempos históricos distintos –el lineal republicano y el circular yagunzo–: en el mundo ficticio no cabe casi ninguna relación; sólo encuentra una actitud conciliadora en el Beatito durante uno de los segmentos finales de la novela (Elmore, 1997: 124-131). En *El hablador*, la asimilación o aculturación se da en los dos sentidos. Emil Volek ha enunciado las características de

ficamente dramáticos. *Lituma en los Andes* no es la excepción, aunque en este caso este tipo de composición cultural obedezca a factores específicos.

El mundo dividido

Desde sus primeras líneas, *Lituma en los Andes* expone la barrera que separa el mundo mental y vivencial del cabo Lituma con el agreste e inextricable mundo andino. La primera imagen es clara y cifra casi toda la atmósfera de la novela. El cabo, en su puesto policial, es interrumpido por una campesina cuya denuncia es imposible entender:

Quando vio aparecer a la india en la puerta de la choza, Lituma adivinó lo que la mujer iba a decir. Y ella lo dijo, pero en quechua, mascullando y soltando un hilo de saliva por las comisuras de su boca sin dientes.

—¿Qué dice, Tomasito?

—No le entendí bien, mi cabo.

El guardia se inclinó a la recién llegada, en quechua también, indicándole con las manos que hablara despacio. La

la asimilación del mundo andino al urbano: “Refiriéndose a los indígenas ‘semiculturados de Lima’, el narrador comenta de uno de ellos: ‘Era un niño con cara de viejo... ¿Un zombie? ¿Una caricatura? ¿Hubiera sido mejor para él permanecer en su aldea en los Andes... y no aprender nunca el español? Yo no lo sabía, yo dudo aún’. Por su parte Mascarita observa que la ‘civilización’ es llevada a la selva por unos ‘borrachines salvajes’ a los que sigue la extinción de los indígenas” (Volek, 1992: 101). Es sintomático que el mismo Saúl Zuratas, al hacer ese viaje cultural pero de regreso, del mundo civilizado al primitivo, tampoco pueda instalarse en una posición intermedia y termine convirtiéndose en nada menos que un hablador machiguenga, invirtiendo las relaciones de poder entre culturas.

india repitió esos sonidos indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de una música bárbara. Se sintió, de pronto, muy nervioso (p. 11).

Es elocuente que el propio guardia Tomasito –quien habla quechua también– sólo alcance a entender con dificultad la alocución de la campesina. Esa “música bárbara” va a acosar las acciones del custodio a través de todas las páginas del relato, y al presentirla una vez más, la angustia se apodera de él. Sabe, de antemano, lo que encontrará cuando investigue la desaparición de esta tercera víctima: “cabezas negando, monosílabos, miradas huidizas, bocas y ceños fruncidos, presentimiento de amenazas. Sería lo mismo esta vez” (p. 12). La sierra, a través de los primeros bosquejos de ese mundo ficticio, se niega frontalmente a ser aprehendida.

En la realidad ficticia planteada desde el inicio bajo esa escisión, las averiguaciones del agente del orden, lejos de ir esclareciendo el caso lo tornan más y más inverosímil. Después de descartar la explicación racional para las tres muertes que ya se suman en Naccos –los terroristas no los habrían matado por considerarlos traidores o soplones ya que, de ser así, también habrían tomado el puesto de mando y matado a sus dos custodios–, el piurano piensa: “Nunca entenderé una puta mierda de lo que pasa aquí” (p. 35); dificultad que estriba más allá de la imposibilidad de aprehensión de la realidad andina que del propio caso: las causas de los crímenes parecen ser sólo desconocidas por los policías: “Los únicos papanatas que están en la luna somos tú y yo”, le dice Lituma al guardia Carreño en una de sus conversaciones (p. 146). En el mundo de la ficción “saber” o “no saber” es casi una propiedad intrínseca a la raíz cultural de uno.

Ante la solidez de la barrera que se interpone entre él y lo que ocurre delante suyo, el cabo está imposibilitado, por su cultura, su extracción social, su mundo de origen, a definir muchas otras variables de la alteridad. A pesar de que ya lleva varios meses allí, es revelador que a Lituma le resulte imposible diferenciar con claridad a sus interlocutores. En un momento, escudriñando las caras de cuatro comensales en la cantina del pueblo, el narrador señala:

Las cuatro caras que se volvieron hacia él, medio cubiertas por las chalinas, eran ésas, salidas de un mismo molde, que le costaba individualizar: requemadas por el sol fuerte y el frío cortante. Los ojitos inexpresivos, huidizos, narices y labios amoratados por la intemperie, pelos indomesticables (p. 66).

Cuando el cabo reconoce a alguien como a Dionisio, no le deja de parecer un hombre extraño, distinto. Viéndolo piensa: “Siempre le había llamado su mechón de canas. Los serranos rara vez tenían canas. Incluso los viejitos viejitos, esos indios encogidos y achicados que parecían niños o enanos, conservaban sus pelos negros” (p. 99). Acaso producto de ese muro blindado entre unos y otros habitantes de la ficción, el trato de los lugareños hacia él es claramente diferencial, como “si viniese de Marte” (p. 37).

En ese estado de cosas, además, los mecanismos de interrelación más importantes –las comunicaciones– están claramente contaminados, atrofiados. Las más de las veces el lector es testigo de diálogos aberrantes, frustrados, imposibles; y de virtuales puentes de entendimiento que sólo están ahí para ahondar las brechas. No sólo el cabo es el hombre occidental incapaz de establecer relaciones con los “otros”. Lo mismo, casi como un eco de las conclusiones del informe de Uchu-

raccay y como elemento ubicuo en el aire asfixiante de toda la novela, les sucede al ingeniero Cañas y a la señora d'Har-court momentos antes de morir, cuando son interpelados por miembros de Sendero Luminoso. "Oyen, pero no escuchan ni quieren enterarse de lo que se les dice. Parecen de otro planeta" (p. 119), le dice el ingeniero a la ecologista. Ella misma, después, cuando le toca explicar las intenciones de su labor en la sierra, es presa de esa incompatibilidad:

Pero, mientras hablaba, rectificaba, especificaba, y a pesar de que en sus respuestas subrayaba siempre que ninguno de sus contactos era político, que todas esas vinculaciones, relaciones, eran científicas, nada más que científicas, por las expresiones y las miradas de sus interrogadores, la dominaba la certidumbre de un insuperable malentendido, de una incomunicación más profunda que si ella hablase chino y ellos español (p. 121)¹⁴.

Esa "incomunicación profunda", por supuesto, aun cuando se relaciona con la ideología fanática de los maoístas, se debe a una diferencia "insuperable" de índole cultural. A pesar de que en *Lituma en los Andes* muchos de los interlocutores, la mayoría de ellos, hacen uso de una lengua común, las mentalidades de quienes confluyen en la trama terminan horadando el cisma insalvable. Los actores, conforme se van agudizando las intrigas de la novela y las condiciones del escenario

14 De hecho, al final de la novela hay un acercamiento entre el cabo y los habitantes de Naccos, quienes de alguna manera lo han aceptado porque lo consideran una persona responsable y respetuosa (p. 228). Sin embargo, ese encuentro se presenta cuando el pueblo, luego de los fracasos de la construcción de la carretera y el huayco, ha sido condenado a la extinción: los pobladores están a punto de dispersarse en una diáspora; Lituma de ser destacado a Santa María de Nieva.

en que se presentan los hechos, se repliegan en uno de los dos ejes culturales del mundo ficticio y parecen tomar partido por uno u otro bando, alinearse en un pelotón separado del otro: la explicación racional de las cosas, por un lado, y la cosmovisión andina, “bárbara”, por otro. En esa bipolaridad no se advierte que el narrador se detenga a describir o narrar instancias culturales intermedias, digamos personajes que oscilen entre los dos mundos de manera laxa y despercudida¹⁵.

Esta ausencia se manifiesta desde las primeras páginas de la novela; acaso desde la primera imagen entregada al lector. Tomás Carreño, el adjunto de Lituma, habla el quechua; sin embargo, no se explicita la actualización de algún vocablo nativo y menos cuando usa el castellano, un uso del idioma que trasluzca su condición bilingüe. Como propensión natural en la realidad ficticia, en Naccos una buena parte de los pobladores, trabajadores de la mina de Santa Rosa, comparten ese mismo uso correcto del castellano; parecen haber franqueado de buenas a primeras el estadio intermedio de adopción de una segunda lengua¹⁶.

15 Esa es la característica central de la novela según Manuel Larrú: “No estamos, por lo tanto, ante una obra indigenista, híbrida o transcultural, cuyo sentido y cuya forma se concentre en plasmar el complejo problema entre fronteras culturales y las intersecciones que ambos núcleos, lo indígena y lo occidental (para decirlo genéricamente), han producido a lo largo de los siglos. Se trata de un texto cuya óptica se instala en otra dimensión (que nuestro autor había ya explotado en *La guerra del fin del mundo*): la oposición entre el pensamiento y la civilización moderna –con sus tensiones y conflictos– y aquello que Maurice Godelier describe como ‘sociedad primitiva’, cuyos modos de comprensión del mundo se rigen a partir de relaciones analógicas, particularmente de tipo metonímico” (Larrú, 2001: 378-379).

16 Por supuesto que en la novela se pueden encontrar un par de excepciones. Ocurre con una mujer senderista que le habla así a Pedrito Tinoco después de la matanza de Pampa Galeras: “Debes irte de aquí,

Ocurre algo similar, *grosso modo*, con las mentalidades puestas en relación. La manera de ver el mundo de Carreño muestra un grado muy acentuado de “acriollamiento”; se muestra como un casi asimilado y por momentos se pierde de vista que es cusqueño, un “serrucho”. Ciertamente en la novela no se da cuenta jamás de la forma en que el guardia abandonó el pensamiento premoderno, aun cuando, en uno de los pasajes, él mismo señala que antes miraba mal a los posibles *pishtacos* y creía en la existencia de ellos. Lo mismo ocurre con una humilde muchacha campesina, Asunta, que es embarazada por el Albino y que de pronto aparece, en otro pasaje del libro, convertida en una senderista ya “asimilada” (p. 157). Como se verá más adelante es en la “ilógica” ruta que estos personajes, ya casi incorporados a la modernidad, atraviesan de regreso a las prácticas y rituales de la barbarie –bajo las situaciones límite que plantea la novela– donde radica uno de los focos dramáticos de *Lituma en los Andes*. No deja de ser válido pensar que detrás de esta disposición más o menos tajante de universos que son habitados o deshabitados como totalidades disociadas se destila un entendimiento de los estadios de la mentalidad humana como etapas sucesivas en las que lo “racional” es posterior a lo prerracional y lo niega, se erige sobre él; certidumbre que marca la actitud de Mario Var-

padrecito –le aconsejó una de las muchachas, en quechua, abrazándolo–. Han de venir policías, soldados vendrán. Te patearán y te cortarán tu hombría antes de meterte una bala en la cabeza. Ándate lejos, bien lejos” (p. 37) y también con una de las mujeres que cita doña Adriana en uno de sus monólogos: “Me dolía, pues, mamay; con la música, el baile y el mareo, rico era” (p. 244). Es sugerente que Vargas Llosa no ponga en juego el bilingüismo o la diglosia, como sí hiciera en casi la mitad de la novela *El hablador*.

gas Llosa en innumerables textos y que es tomada, en gran medida, del positivismo de Karl Popper.

Una cultura mágico-religiosa puede ser de un notable refinamiento y de elaboradas asociaciones –de hecho, lo son la mayoría de ellas–, pero siempre *primitiva* si aceptamos la premisa de que el tránsito entre el mundo primitivo y tribal y el principio de la cultura moderna es, justamente, la aparición de la racionalidad, la actitud ‘científica’ de subordinar el conocimiento a la experimentación y al cotejo de las ideas y las hipótesis con la realidad objetiva, actitud que, según mostró el mismo Karl Popper en *The Open Society and its Enemies*, iría sustituyendo la cultura tribal por la sociedad abierta, el conocimiento mágico por el científico, y disolviendo la realidad humana colectivista de la horda y la tribu en la comunidad de individuos libres y soberanos (Vargas Llosa, 1996: 186-187).

En ese avatar de desarrollo lineal se encuentran, por lo general, entrampados los personajes de ciertas novelas de Mario Vargas Llosa. Los mestizos, en *Lituma en los Andes*, parecen compartir líneas centrales del pensamiento y acción modernos –la idea de progreso a través de la carretera, el uso extensivo de los productos tecnológicos de la civilización, el empleo “correcto” del idioma castellano y, por ende, de la escritura– pero de pronto, ante una serie de variables devastadoras, reculan hacia un atavismo raigal que los sitúa en los linderos de un salvajismo representado por la ceremonia caníbal. Sin duda la participación en unos y otros rasgos de pensamiento deben ser tomados como la manifestación de una naturaleza híbrida; no tenemos dudas sobre ello. Es en los mecanismos de la novela, en la manera de referir esas yuxtaposiciones y anfractuosidades, que encontramos delineado ese esquema de culturas en negación separadas por un lindero definido. Esa cartografía cultural,

por llamarla de alguna manera, está hermanada con la visión que del mismo conflicto cultural habría tenido José María Arguedas según el propio Mario Vargas Llosa: la de un escritor que si bien está de acuerdo con la modernización occidental bajo el discurso progresista, guarda el convencimiento de que las culturas tradicionales, en esa cadena lineal de estados de mentalidad, desaparecerían, perderían su esencia, serían liquidadas para dar sitio a un nuevo estado de cosas:

La noción misma de desarrollo, de modernización, de adelanto tecnológico es exorcizada en el libro (*se refiere a El zorro de arriba...*). La razón secreta de ese rechazo es la intuición, a fin de cuentas certera, que nunca abandonó a Arguedas, de que este género de sociedad (aun cuando fuera de distinto signo ideológico) sólo puede surgir sobre las cenizas de esa sociedad arcaica, rural, tradicional, mágica (folclórica, en el mejor sentido de la palabra), en la que Arguedas veía lo mejor del Perú (Vargas Llosa, 1996: 46).

Este temor cerval a la asimilación inevitable –según Vargas Llosa la “bestia negra” de Arguedas–, contrasta de una manera evidente con la posición del propio escritor arequipeño, para quien, según el estudio que ha hecho de su discurso modernizador David Sobrevilla, esa “absorción” de las culturas más “atrasadas” son un costo inevitable dentro del proceso de modernización. En una entrevista Vargas Llosa sostiene lo siguiente:

Si fuera forzado a escoger entre la preservación de las culturas aborígenes y su asimilación completa, yo elegiría con gran tristeza la modernización de la población indígena, ya que existen prioridades y la primera es por supuesto la lucha contra el hambre y la miseria (citado por Sobrevilla, 1999: 297).

Pese a ese antagonismo entre las posiciones de Mario Vargas Llosa y José María Arguedas, ambas coinciden en el principio básico de la problemática: el desarrollo cuasi lineal de un estado cultural a otro a partir del rechazo o asimilación de los más tradicionales¹⁷.

Este punto de contacto es más entendible desde la lectura que de la vida y obra de Arguedas plantea el propio Vargas Llosa en *La utopía arcaica*. Para él, la vida intelectual del autor de *Todas las sangres* estuvo jalonada, sobre todo durante sus últimos años, por el discurso de la izquierda progresista que abrazó públicamente y las intuiciones de su inconsciente, que abogaba secretamente por la preservación de las raíces andinas, el pasatismo y el deseo instaurador de un ideal arcádico o utópico. Si bien, señala Vargas Llosa, Arguedas estuvo de acuerdo con la modernización, en realidad la temía¹⁸.

17 Esa disyuntiva planteada entre las posiciones de Vargas Llosa y Arguedas se ve matizada, según Sobrevilla, precisamente por la propuesta de una representación como la planteada en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez (Sobrevilla, 1999). Cabe señalar que las categorías “absorción” o “asimilación” así como “rechazo” o “resistencia” tendrían asidero si se tomara en cuenta que la región andina ha sido la menos proclive a presentar soluciones transculturadoras en el encuentro cultural de este continente (Rama, 1985: 124). De hecho, es cierto que José María Arguedas representó una solución eficaz de transculturación narrativa tal como la estudia el crítico uruguayo Ángel Rama (Rama, 1982: 76; 122-123) y la preconizó en muchos textos; sin embargo, la ansiada transculturación en otros ámbitos de la cultura no se dio en los términos que él mismo esperaba. El seguimiento teórico sobre las relaciones interculturales y sus productos o configuraciones –aculturación y transculturación– en el horizonte andino es ampliamente discutida por Rama (Rama, 1985).

18 Una de las frustraciones de Arguedas, en palabras de Mario Vargas Llosa, fue no poder conciliar el discurso modernizador progresista con los elementos mágico-religiosos del mundo andino. “El socialismo no mató en él lo mágico, pero en sus mejores creaciones lo mágico mató

Esa disposición de dos mundos divorciados y distantes sobre los que, a fin de cuentas, sólo cabe la negación o la absorción, es lo que delimita muchos de los mecanismos del mundo propuesto en *Lituma en los Andes*. Ante la disyuntiva, los escenarios posibles para la cultura débil son la integración sin cortapisas o encapsulamiento en sí misma y el rechazo de los elementos modernos, un retroceso a la barbarie. Expoliada por la situación límite que plantea la novela, esa repulsión y vuelta a “los pasos perdidos” resulta un mecanismo de fuga. En esa situación específica, los tentáculos de la modernización establecidos en el pueblo de Naccos, y en toda la sierra, van siendo eclipsados por la realidad agreste del conflicto armado, naufragan, están condenados al fracaso.

Los ejemplos son develadores. La carretera que se construye en el pueblo desde la llegada de Lituma a éste es quizás el epítome de esa inviabilidad de la modernidad en los predios andinos. Pese a ser un elemento central del progreso, el camino parece plegarse irracionalmente a una concepción circular del tiempo. La manera en que está descrita la visión que de éste tiene el supuesto hombre moderno, Lituma, es bastante reveladora.

¿Avanzaba esta carretera? A Lituma le hacía el efecto de que, más bien, retrocedía. En los meses que llevaba aquí había habido tres paralizaciones y, en todas, el proceso se repitió como un disco rayado (p. 95).

al socialismo (es decir, a la ideología). Él hubiera querido abolir las injusticias sin privar al indio de esa cultura hecha de conservación de lo tradicional y transformación de lo foráneo, en la que veía la mejor prueba creativa y de su voluntad de resistencia. Era en suma el carácter ‘arcádico’, ‘bárbaro’ de la realidad india –lo tradicional y metabolizado de la cultura de Occidente– lo que Arguedas amaba y con lo que se sentía profundamente solidario (Vargas Llosa, 1996: 31).

El procedimiento es explicado, más adelante, con prolijidad: el gobierno establece un ultimátum para la entrega de la construcción. Por acción del sindicato los obreros toman las máquinas como medida de protesta; los ingenieros abandonan los trabajos y los capataces permanecen con los obreros; todos subsisten mediante ollas comunes. Las paralizaciones, luego, terminan “misteriosamente”: llegan representantes del gobierno que zanján el diferendo y prometen pagar los haberes correspondientes a los días de huelga y no despedir a nadie. Después:

La obra se reanudaba en cámara lenta. Pero a Lituma le parecía que, en lugar de retomarla donde había quedado, los peones desandaban lo recorrido. (...) El cabo tenía la impresión de que seguían excavando, dinamitando, aplandando o echando capas de gravilla y de alquitrán en el mismo sector en que trabajaban cuando él llegó a Naccos (pp. 95-96)¹⁹.

19 Es interesante anotar aquí la lectura que plantea Mario Vargas Llosa de un proceso similar –la construcción de una carretera– en *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas. De acuerdo con ella, la novela no es sino un intento de detener la historia y evitar el avance del progreso, mantener la cultura “invicta” (Vargas Llosa, 1996: 135). En ese marco general la labor de los comuneros de Puquio que, colectivamente, realizan una carretera que enlaza su pueblo con el de Nazca es, contra lo que uno podría suponer, algo distinto de una acción que apuesta por la modernización. Si bien para un crítico como Peter Elmore se trata de un acto en que se explicita una voluntad modernizadora que proviene de abajo y se dirige hacia arriba, que mana del pueblo y que aprovecha características de la tradición cultural andina –“La edificación de la carretera se realiza bajo normas tradicionales, arraigadas en el pasado popular andino, pero al mismo tiempo es una empresa paradigmáticamente moderna, de vastas consecuencias económicas, políticas y culturales” (Elmore, 1993: 116)–, para Mario Vargas Llosa, en cambio, se trata de una

Las otras extensiones de la modernización también colapsan indefectiblemente en otros pasajes de la historia casi bajo un designio fatal. En Pampa Galeras se plantea la posibilidad de implementar una reserva de alpacas que beneficiará a Auquipata, una “comunidad de tierras altas, ganados y pequeños lotes de sembríos empobrecidos” (p. 49). A través de la perspectiva del opa Pedro Tinoco el lector presencia la llegada de los agentes de la modernización: “Los recién llega-

operación en que desaparece el individuo para dar paso a entidades colectivas que desarrollan hazañas y que no necesariamente avalan el camino de la modernidad: “A veces estas hazañas colectivas benefician a la comunidad –es el caso del mercado y de la carretera– pero no es utilidad lo que determina su grandeza moral (...). Estas hazañas valen por sí mismas, por el hecho de realizarse, por la falta de cálculo egoísta con que se emprenden, porque muestran el poderío potencial de los comuneros, su capacidad de trabajo y sacrificio, la solidaridad y voluntad de mover montañas que las hace posibles. La noción de progreso, de modernización, está reñida con el espíritu que preside dichas hazañas emotivas” (Vargas Llosa, 1996: 141-142). Este filtro vargasllosiano nos puede hablar menos de la misma obra de Arguedas que de las categorías dispuestas en la polarización cultural de *Lituma en los Andes*. La visión de Vargas Llosa sobre *Yawar Fiesta*, por ejemplo, señala la contraposición de dos culturas distantes, antagónicas: “La novela es un alegato contra la modernización del pueblo andino, una defensa sutil y vigorosa de lo que hoy se llama multiculturalismo: la evolución separada y autónoma de culturas y el rechazo de una integración percibida como un proceso de absorción destructivo de la cultura indígena por la de occidente” (Vargas Llosa, 1996: 135). En ese esquema bifronte de dos culturas que se repelen, los mestizos, según la misma lectura de Vargas Llosa, terminan alineándose con uno de los dos bandos. Vargas Llosa señala que si bien la novela da cuenta de las buenas intenciones de este grupo social y de sus proyectos modernizadores, “la historia que cuenta los hace aparecer como obnubilados y ciegos frente al problema andino, víctimas de una mistificación intelectual que les impide entender este asunto de manera cabal” (p. 145). Al desestimar la idea de la conservación de la cultura remota, la fiesta ancestral, los mestizos no garantizarán la perennidad del indio. “Al elegir el socialismo contra la

dos vestían como la incierta memoria de Pedrito recordaba que se vestían otros, allá, antes” (p. 49). Una vez que les explican a los pobladores los beneficios de la reserva y los trasladan a un punto intermedio entre los ríos Tambo Quemado y San Juan, junto a sus auquénidos, los representantes de la capital sin mayor explicación van espaciando sus visitas hasta

magia, los cholos dejaron de formar parte de su pueblo y se pasaron al bando enemigo” (Vargas Llosa, 1996: 145). Es decir, los personajes “toman” un lugar dentro de los dos bandos en conflicto: el grupo que termina ganando, cuando se lleva a cabo la fiesta comunal, es aquél que defiende la utopía arcádica. Esta versión contrasta con la interpretación de otros críticos de la obra que encuentran en ésta una serie de imbricaciones que problematizan, que erosionan ese esquema bipolar planteado por Vargas Llosa. Para Elmore, tanto en *Yawar Fiesta* como en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría se presenta un entramado cultural complejo: “ninguna de las dos novelas ilustra antinomias estáticas, simples juegos de contraste entre dominios mutuamente incomunicados: centralismo y gamonalismo, costa y sierra, pensamiento mítico y razón occidental, modernidad y tradición, clases dominantes y clases subalternas son los ejes desde los cuales se distribuyen las tensiones y a partir de los cuales tanto los sujetos de la ficción como las instancias narrativas negocian sus lugares simbólicos y sus estrategias. Así, una dialéctica de encuentros y desencuentros, de encrucijadas y síntesis potenciales, dinamiza las obras de Arguedas y Alegría” (Elmore, 1993: 100). En este panorama, que parece describir por negación el esquema estructural de *Lituma en los Andes*, el mestizo destaca más bien como agente de “modernidad alternativa” (p. 101). La lectura global de la novela plantea que la realización apoteósica de la corrida final no representa el triunfo de una cultura sobre otra. Para el crítico lo que está en juego es una serie de significaciones de lo que representa la fiesta popular por diversos grupos en relación intercultural —comuneros, el subprefecto, los mestizos radicales— de las cuales ninguna resulta hegemónica. Las bipolaridades en la novela “se disponen no como binomios cerrados, sino en el vivo dinamismo de sus nexos, en sus fricciones, sus entrampamientos y sus posibilidades. En el horizonte ideológico de *Yawar Fiesta* se vislumbra el deseo de una síntesis nueva y, de hecho, los sujetos que podrían realizarla existen ya” (Elmore, 1993: 125).

que un buen día dejan de ir. Ante ese abandono sin justificación aparente “los guardianes hicieron un atado con sus pertenencias y se regresaron a Auquipata” (p. 50). Igual suerte corre el proyecto de reforestación de las sierras de Huancavelica, encabezado por la señora d’Harcourt, que es interrumpido por la ejecución de ésta perpetrada por los senderistas (p. 109).

Finalmente, al declive de la mina de Santa Rosa que agoniza de manera paulatina con el paso del tiempo hasta colapsar, se suma la definitiva cancelación de las obras de construcción de la carretera después de un huayco que convierte a casi todo el pueblo de Naccos en barro y lodo.

La suma de todos los miedos

Es sobre un entarimado como éste, en el que están indefectiblemente tapadas todas las salidas posibles a la modernización de Naccos, en que el pensamiento irracional, el tiempo mítico, van deglutiendo la trama novela de una manera progresiva hasta erosionar esa compartimentación dual aparentemente rígida entre polos culturales. Ello no significa que se presente una tercera entidad mediadora: la esfera de lo irracional, del culto profano antiguo, del mito, fagocita la realidad ficticia, el mundo de la representación, hasta absorberlo todo como un “ajuste de cuentas” con la cultura dominante.

El discurso “irracional” o “bárbaro”, y con él la explicación final del misterio policial que da sustento a la historia novelesca, se manifiesta a través de los monólogos que doña Adriana, en la cantina de Naccos que regenta su esposo, dirige al común de los comensales, los atribulados trabajadores del pueblo. “Estaba escrito que la carretera nunca se termi-

naría, por eso a mí no me llaman la atención esos rumores que los tienen desvelados y los traen a emborracharse” (p. 270), dice ella explicando las desventuras que asola Naccos. Según su entendimiento, es necesaria la expiación de todos los males de ese mundo caótico, vuelto al revés, a través de una ofrenda a los dioses tutelares para el mantenimiento del equilibrio y del orden en esa zona andina. Los soliloquios inciden directamente en los hechos que narra la novela, representan los mecanismos de expansión del polo irracional que va atrayendo a los sujetos oyentes, los mismos que, respondiendo a esa polarización ya reseñada, se van “plegando” al bando premoderno hasta cometer el crimen (p. 271)²⁰. Lituma resume esa “movilidad cultural” señalando que: “es como si ese par de salvajes (*se refiere a Dionisio y Adriana*) estuvieran teniendo la razón y los civilizados no” (p. 188).

20 Es sugerente cómo un discurso representativo de lo irracional es expuesto, dentro de la novela, mediante un castellano tan depurado. Sin duda esa característica acentúa la sensación dramática que se desprende de personajes que, si bien parecen insertados en cierto tipo de modernidad, resultan “tránsfugas” culturales al retroceder al lado premoderno como reacción ante un mundo cada vez más desventurado. Dice Lituma: “Cómo era posible que esos peones, muchos de ellos acriollados, que habían terminado la escuela primaria por lo menos, que habían conocido las ciudades, que oían radio, que iban al cine, que se vestían como cristianos, hicieran cosas de salvajes calatos y canibales? En los indios de las punas, que nunca pisaron un colegio, que seguían viviendo como sus tatarabuelos, se entendería. Pero en esos tipos que jugaban cartas y estaban bautizados, cómo pues” (pp. 204-205). Ricardo González Vigil ha puesto reparos al uso de un castellano tan poco mechado de bilingüismo en *Lituma en los Andes*. Para él en la novela no hay “nada del acierto con que quechuizan el español, siendo fieles al bilingüismo, a la diglosia, Arguedas, Alegría, Vargas Vicuña y Rivera Martínez” (González Vigil, 1993).

Anteriormente, Manuel Larrú ha señalado ese “triumfo” del espíritu bárbaro en todo el universo ficcional de *Lituma en los Andes*. Para él la misma ciudad capital, supuesto baluarte de la modernidad, termina siendo representada como una analogía del paisaje serrano; es un lugar de temor, anomia, y de alguna manera, de canibalismo; un espacio que, a contrapelo de lo que debería encarnar, se sumerge también en la premodernidad, en un arcaísmo que la diferencia de las sociedades abiertas:

Si al inicio de este ensayo aludimos a la antigua dicotomía Civilización vs. Barbarie, resulta ahora visible que la barbarie no sólo corresponde a la presentación de los comportamientos andinos en la novela. Aunque el autor pareciera proponernos que una sociedad cerrada, donde perviven mitos insoportables a la razón, carece de salida y de posibilidades para insertarse en la modernidad y en el mundo globalizado, también está proponiendo que la pervisión del sistema democrático en que se debate la sociedad urbana no es la vía para que el Perú encuentre las rutas de su propio desarrollo” (Larrú, 2001: 383).

Pero ese galopante pensamiento irracional que tiñe hasta los marcos de referencia más generales que circunscriben a Naccos –la costa, la capital, el país– se presenta de una manera mucho menos sutil en las páginas de la novela, y activa la percepción que tiene Lituma de ella como un espacio que retrocede cada vez más a la semilla bárbara de las supersticiones, hechizos y conjuros mágico-religiosos. La barbarie parece salir de Naccos a la conquista del mundo: así, por las informaciones que llegan desde Lima, nos enteramos que muchos mitos que campeaban en el poblado minero han echado sus reales en la misma urbe.

En uno de los pasajes de la narración, el cabo comenta con su adjunto las noticias de los periódicos: los mitos también han entrado en escena en el ámbito ciudadano. Las historias y creencias sobre *pishtacos* y su variable urbana, los sacaojos, parecen refrendar la estampida de todos los habitantes de Naccos a ese bando irracional. Es necesario indicar, además, que los hechos señalados en la novela guardan relación directa con ciertos acontecimientos producidos en Huamanga y en algunos distritos de la periferia de Lima en los años 1987 y 1988:

–El periódico no hablaba de pishtacos, sino de sacaojos y robaojos –dijo Lituma–. Pero tienes razón, Tomasito, se parecen a esos pishtacos de los serruchos. Lo que no me entra es que ahora también en Lima la gente empiece a creer en esas cosas. ¡En la capital del Perú, cómo es posible! (p. 186).

–Algo grave está pasando en este país, Tomasito –irrumpió de nuevo Lituma– ¿Cómo va a ser posible que toda una barriada de Lima se atolondre con semejante bola? Unos gringos metiendo en autos lujosos a niños de cinco años para sacarles los ojos con bisturíes ultradinámicos. Que haya locas que digan eso, por supuesto. Lima también tendrá sus doñas Adrianas. Pero que toda una barriada se lo crea y los pobladores se lancen a sacar a sus hijos del colegio y se pongan a buscar forasteros, ¿no te parece increíble? (pp. 186-187).

La imagen de todo un país que se alinea con la sinrazón, que no parece encontrar salidas racionales a sus problemas, que se vuelve ininteligible y sorprendente hasta el vértigo, empieza a contaminar la propiocepción del mismo cabo, quien por momentos duda en medio de la disyuntiva, atravie-

sa también un período de definiciones: “Allá en el norte, en Piura y Talara, Lituma nunca creyó en brujas ni brujerías, pero aquí, en la sierra, ya no estaba tan seguro” (p. 40), señala el narrador en un pasaje clave. “Para entender lo que pasa aquí, mejor creer en los diablos”, dice Lituma (p. 68). Al final de uno de los pasajes más intensos de la ficción, el episodio del huayco, en el cual salva el pellejo de milagro, el efectivo, si bien con sorna, se siente en la obligación de transar con la cosmovisión quechua, agradeciendo a los dioses: “Antes de proseguir su camino, aplastó su boca contra la roca que lo había cobijado y como hubiera hecho un serrucho, susurró: Gracias por salvarme la vida, mamay, apu, pachamama o quien chucha seas (p. 209).

Por supuesto, a la hora de la definición, cuando es perentoria la alineación en alguno de los dos compartimentos en conflicto, Lituma se inscribe en la zona de los modernos y desde ese lugar participa, asqueado, de la “verdad” que explica la muerte de las tres víctimas de Naccos. En el concierto de “fanáticos” y “lunáticos” en que se va convirtiendo *Lituma en los Andes*—ya sea por la presencia del primitivismo, la ideología totalitaria o el amor pasional—, Lituma juega la función estabilizadora que en el contexto fanático de *La guerra del fin el mundo* cumplió El barón de Cañabrava²¹.

21 En un pasaje de la novela se lee: “—Por qué no me voy a creer que tienes tu locura, tú también? —dijo Lituma— ¿No tienen todos su locura, aquí? ¿No están locos los terrucos? ¿Dionisio, la bruja, no andan rematados? ¿No estaba tronado ese teniente Pancorvo que quemaba a un mudo para hacerlo hablar? ¿Quiénes más asustados que esos serruchos asustados con mukis y degolladores? ¿No les faltan varios tornillos a los que están desapareciendo a la gente para calmar a los apus de los cerros? Por lo menos, tu locura de amor no le hace daño a nadie, salvo a ti solito” (p. 281).

Pero, ¿cómo se explica que un mundo como el de Naccos se refugie en el salvajismo primigenio y supure sólo lo más primitivo y, desde el punto de vista de la “razón”, abyecto de sí? ¿Representación de qué Andes es esta novela? Suponemos que en ese tipo de inquietudes se inscribieron muchos de los reparos de un sector de la crítica que achacó al texto la ligereza de presentar una versión sesgada del universo andino. Es posible que no se hayan tomado en cuenta las condiciones específicas que caracterizan, en la ficción, el escenario particular de los Andes contenido en Naccos. La sumatoria de éstas constituye una situación límite tan específica como –se verá en su momento– el período de absoluta calma democrática que enmarca las incidencias de *País de Jauja*. Ante un horizonte de tal morfología que incide en el repliegue de los bloques culturales sobre sus respectivos ejes y en sus consecuentes desencuentros, se dispone una representación parcial de los Andes en la cual el foco problemático trasciende la naturaleza misma de la región, deviene estrictamente universal: la debilidad de una condición humana que, bajo ciertas variables, deja emerger su lado más bárbaro, irracional, hasta enajenarse y perder su propia entidad²². Manuel Larrú lo ha visto así. Él señala que, en la novela, las coordenadas de los

22 El interés de Vargas Llosa por este tipo de sumergimiento de los impulsos más instintivos como contradicción y esencia de la condición humana tiene vieja data. De hecho ese bárbaro que habita dentro del hombre moderno y que salta para cobrarse la revancha es parte de la lectura que ha ofrecido de novelas como *La muerte en Venecia* de Tomás Mann o los cuentos *El ídolo de las cicladas* o *La noche boca arriba* de Julio Cortázar (Vargas Llosa, 1990: 25; 1996: 17). Es revelador que la prédica dionisiaca que lleva a los pobladores de Naccos a celebrar la ceremonia antropofágica se resume en la frase “conoce a tu animal”.

Andes peruanos son aprovechadas con finalidades dramáticas para explorar un conflicto intercultural que bien podría haberse producido en cualquier otro lugar afecto a las mismas condiciones que se ciernen sobre el sórdido pueblo minero de *Lituma en los Andes*:

Sometido un espacio sociocultural a violencia extrema, sus formas articularias –de suyo frágiles al confrontarse con el mundo dominante– se desploman dando paso a las pulsiones más primitivas latentes en el ser humano, a actitudes de rearcaización que se traducen, en el espacio representado por la novela, en sacrificios antropofágicos. En ese sentido los valores de la civilización moderna y su sistema de razón (...) constituyen una superación y un freno a tales pulsiones tanáticas que, soterradas, permanecen en todo individuo y, de manera peligrosa, en las sociedades ritualizadas (Larrú, 2001: 379).

El espacio andino del Perú en medio del contexto de la violencia senderista, entonces, siguiendo el razonamiento del crítico peruano, resulta útil porque reúne varios elementos precisos para las intenciones exploratorias vargasllosianas: una manera arcaica o premoderna de entender el mundo, una violencia atroz y generalizada, y un sistema económico y político en franca situación crítica. En esta misma dirección se inscribe el uso de una referencia espacial, Naccos, que, a diferencia de casi la totalidad de obras realistas de Mario Vargas Llosa, por lo general delimitadas por una minuciosa topografía, no corresponde a un lugar preciso del referente real, lo que subvierte el plano de la realidad de la narración permeándola de cierto carácter trascendente respecto de una cierta especificidad espacial. El esfuerzo por extrapolar las raíces de la mitología griega en ese mundo andino, mediante una relación de

“intertextualidad” contribuye, sin duda, a ese aura universal del conflicto cultural (Larrú, 2001).

¿Cómo se ha confeccionado la situación límite que empuja a los ejes culturales sobre sí mismos y propicia la emanación de ese “espíritu bárbaro” que se agazapa debajo de la condición humana? A través del horror. La incertidumbre y el pánico son las notas dominantes de la atmósfera de *Lituma en los Andes*. La violencia es omnisciente, específica pero también estructural; hace mucho que ha llenado “de muertos, de miedo y de fantasmas estas serranías” (p. 111). El resultado es un mundo constantemente amenazado en el cual, como señala Dionisio, el pellejo “todos nos lo jugamos cada día. Hasta los pobres animales” (p. 98)²³.

Las fuentes de esa virulencia encarnizada son varias. Hay un temor angustiante –del que son presas todas las noches el cabo Lituma y su adjunto Tomás Carreño– a la incursión de los senderistas, cuya brutalidad es descrita con prolijidad en varios pasajes de la novela, como aquella de la impía matanza de alpacas en Pampa Galeras o de la incursión al poblado de Andamarca y la posterior realización de los juicios populares (p. 85). La contraparte la ejercen las fuerzas del orden, como se reconstruye en la descripción que hace Tomás Carreño del método del “tratamiento” que practica el oficial Pancorvo: quemar la piel del torturado con fósforos y encen-

23 Durante el proceso de redacción de este ensayo se producía en el país un intenso debate sobre las conclusiones del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Uno de los puntos más controvertidos era el número de muertos que dejaron los años de la violencia política desatada por Sendero Luminoso. El total de muertes, según la investigación de la comisión, se calculaba en 69.280.

dedores tal como ocurrió con el mudito. Lituma siente aprensión por lo que sospecha harán con él los terrucos (p. 69). El mismo clima de nerviosismo se cierne sobre todo el pueblo, que se abandona ante el final inminente en un esperpéntico culto por el alcohol y el sexo. En los predios de la realidad ficticia hay muchos mecanismos de respuesta a la atmósfera amenazante. Uno de ellos es la disipación, auspiciada por doña Adriana y Dionisio; otra la insensibilidad. Al relatar su experiencia como testigo del “tratamiento”, Carreño le dice a Lituma: “Fue mi desvirgada, mi cabo. Después de eso, no me asusta ni appena nada. Ya me encallecí, como todos” (p. 70).

Sin embargo, el mecanismo de fondo, en el nivel colectivo, es el repliegue de los compartimentos culturales sobre sí mismos. Es elocuente que la aparición de *pishtacos* no sea gratuita. De hecho, a manera de ilustración de la propia tesis de Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*, la creencia de las gentes en estos seres “externos” provenientes de la colonia que deambulan por las punas robándoles la grasa y la sangre a los viandantes se presenta cuando, según doña Adriana, la mina de Santa Rosa empieza a decaer inexorablemente, es decir, cuando se da inicio a la crisis. La propia realidad avala este tipo de relación directa. La aparición de los *pishtacos* y sacaojos se dio en nuestro país en medio de un contexto de recrudescimiento de la violencia política y de profunda crisis del Estado peruano en la propia ciudad de Huamanga y en los barrios periféricos de Lima en los años 1987 y 1988, respectivamente. Las explicaciones entonces planteadas eran casi concluyentes. Inmersos en un escenario de violencia generalizada y omnipresente (los terroristas se disfrazaban de militares y, por consiguiente, era muy difícil para los campesinos discernir un bando enemigo del otro), los habitantes de esas zonas comenzaron a configurar relatos que actualizaban viejas

creencias. “Acorralados, hechos añicos hasta sus más sutiles mecanismos ‘racionales’ de defensa, las explicaciones míticas, por cierto siempre presentes, saltan a primer plano”, escribió Carlos Iván Degregori tratando de explicar el ajusticiamiento de un hombre acusado de *pishtaco* en uno de los barrios de la capital ayacuchana (Degregori, 1989: 111). “Los pishtacos expresan los horrores que provocan la modernización en una región pobre y dominada como Ayacucho” (p. 113)²⁴; eran productos del hambre y la violencia que “acompañan secularmente a nuestro pueblo” (Zapata, 1988: 138).

Este rebrote de atavismos y creencias ancestrales, de modos de operación premodernos como respuestas de carácter netamente pulsional ante un horizonte crítico está ejemplarmente narrado en uno de los pasajes más intensos de la novela, ocurrido en Andamarca. En el pueblo se produce una incursión senderista a la que sigue la realización de “juicios populares” en los cuales los pobladores del lugar, al principio recelosos, terminan participando activamente por un instinto

24 Esa respuesta a la modernización frustrante o violenta encuentra en Naccos el pasto ideal. Al pueblo andino de *Lituma en los Andes* parecen habersele cerrado todas las puertas posibles de acceso a la modernidad y casi es condenado a desaparecer. Dice doña Adriana en uno de sus monólogos: “Cuando empezaron a despedir gente y Santa Rita a caer y muchos a irse de Naccos, sucedieron las cosas más extrañas que nadie sabía explicar” (p. 181), y, acto seguido, narra cómo reverdecieron las creencias en el poder maligno de los *pishtacos* (pp. 182-183). En el plano real se presenta la misma relación. Al explicar el contexto limeño que da lugar al surgimiento de los sacaojos en 1998, dice Zapata: “El hecho real es que casi nadie tiene esperanzas fundadas en el progreso nacional, por el contrario, está generalizada la opinión de que este país se hundirá sin remedio a la vista” (Zapata, 1988: 140). Es decir, que también le caerá un huayco.

incontrolable que, después de los hechos, ellos mismos no saben explicar. El símil con una resaca después de una fiesta patronal no es, por supuesto, gratuito. El narrador señala lo siguiente luego de la consumación de los hechos sangrientos:

Fatigados, confundidos, sin mirarse las caras unos a otros, los vecinos se sentían como después de una fiesta del santo patrono, luego de beberse todo lo que se podía beber, y comer, bailar, zapatear, pelear, rezar, sin dormir a lo largo de tres días y tres noches, cuando les costaba tanto esfuerzo hacerse de una idea de que esa explosión de aturdimiento e irrealidad había terminado y que debían reacomodarse a las rutinas cotidianas. Pero ahora sentían todavía más desconcierto, un malestar más profundo, ante esos cadáveres insepultos, arrebozados de moscas, que empezaban a pudrirse bajo sus narices, y las espaldas magulladas, de los que habían azotado. Todos intuían que Andamarca nunca sería la que fue (p. 81).

Cuando, después de los hechos, los subversivos pernoc-tan al lado de los pobladores, muchos de ellos se pasan la noche en vela “turbados, incrédulos, inseguros, asustados con lo que habían hecho, visto y oído” (p. 82). Una vez que se produce la llegada de los soldados, dos días después de la matanza, y encuentran un pueblo ahíto de cadáveres alanceados por un enjambre de gallinazos, los lugareños, como si salieran de un estado de trance, parecen recién despertar o regresar a sus facultades reflexivas:

Luego, llevaron a los muertos al cementerio, cavaron tumbas y los enterraron. Sólo entonces reaccionaron los parientes con el dolor y la cólera que era de esperar. Lloraban las viudas, los hijos, los hermanos, los sobrinos y los entenados; se abrazaban y, maldiciendo, los puños al cielo, pedían venganza (p. 83).

Sin duda, este súbito retorno de una experiencia atávica y bárbara, vivida como viaje o pesadilla, se entronca con la actitud del borrachín que, al final de la novela, le revela a Litu-ma los pormenores de la ceremonia antropofágica. Arrojado del mundo de los impulsos al de cierta civilización una vez pasada la experiencia de canibalismo, el hombre elude la conciencia de ese acto de “barbarie” mediante el consumo desaforado de alcohol. Dentro del marco de violencia que lo rodea, no es extraño que no sienta culpa por el homicidio. En el mundo de la ficción tal crimen es nimio, “como mear y hacer la caca”, pero la comunión con la carne de la misma especie, ese “gusto en la boca”, el recuerdo de ese estado de “irrealidad” al que diferentes circunstancias lo arrojaron, como a muchos habitantes de Naccos, será una pesadilla indeleble en su memoria.

Un magma brutal, pues, late en el fondo de toda sociedad y sólo supura en determinadas condiciones. En medio de la configuración tremebunda de algunas de éstas sobre un segmento de los Andes es que se despliega el horror que informa la representación construida por Mario Vargas Llosa. De alguna manera un personaje de la ficción resume parte de esa intención: “Yo me pregunto si lo que pasa en el Perú no es una resurrección de toda esa violencia empozada. Como si hubiera estado escondida en alguna parte y, de repente, por alguna razón, saliera de nuevo a la superficie” (p. 178). El mismo escritor, en la conferencia dictada en Oviedo, lo señala con todas sus letras:

El animal humano está siempre allí, agazapado en las sombras, debajo de esa delgada película que es la civilización, esperando el menor descuido para romper aquella costra y adueñarse de una vez de la ciudad (Vargas Llosa, 1993: 15).

La verdad de las mentiras

Tras la publicación de *Lituma en los Andes* y de la acerada crítica que recibió, Mario Vargas Llosa emprendió la etapa final de un estudio que abordaría la vida y obra de José María Arguedas y sería un saldo y liquidación del indigenismo. El resultado es *La utopía arcaica*, un ensayo que además de una lectura aguda y penetrante de su objeto de estudio resulta particularmente útil para aproximarse a la poética que subyace a los esfuerzos narrativos que dieron lugar a su novela de 1993.

Mario Vargas Llosa había presentado antes artefactos críticos sugerentes en los que, además de trazar una lectura puntillosa de otros “proyectos deicidas” –la obra total de Gabriel García Márquez hasta *Cien años de soledad* en el voluminoso *García Márquez, historia de un deicidio* y la gestación y construcción de *Madame Bovary* de Flaubert en *La orgía perpetua*– ha delineado un trazado especular de su propia obra de ficción²⁵. Creemos que este ensayo sobre Arguedas es, además de un estudio sobre el escritor andahuaylino, una defensa de la aventura trazada en *Lituma en los Andes* y una respuesta indirecta a muchos de sus detractores.

Una de las tesis centrales del ensayo –José María Arguedas, pese a su compromiso público con el discurso de la izquierda peruana fue un creador que añoró, casi siempre de manera inconsciente, el mundo pasado, puro, de la cultura tradicional andina, y por ello inventó una sierra a la imagen y semejanza

25 Incluso las técnicas narrativas, analizadas y conceptualizadas por Vargas Llosa son, a decir de José Miguel Oviedo, ideales para analizar el andamiaje técnico de sus propias novelas (Oviedo, 1985).

de sus obsesiones, contrapuesta precisamente a ese proyecto progresista— avala de alguna manera la propia aventura narrativa de su autor tres años antes y, cómo no, la explica.

Ya hemos reseñado, líneas arriba, de qué manera cierto sector de la crítica consideró la obra de Mario Vargas Llosa poco fiel al modelo representado —los Andes— debido a la lejanía casi “extranjera” del escritor con el referente real. En esa misma línea de pensamiento, la figura de Arguedas fue canonizada por criterios que, a decir del autor de *La guerra del fin del mundo*, eran exógenos a la literatura misma y a la verdadera función de las ficciones, y quien habría incidido en un “malentendido” según el cual las novelas de Arguedas reconstruían una representación fidedigna de los Andes. De alguna manera, a lo largo de los razonamientos de *La utopía arcaica*, Vargas Llosa intenta demostrar que los Andes verbalizados por el escritor andino —debido a la intromisión de esas categorías espectrales e incontrolables que él llama los “demonios” del creador— no serían menos particulares y originales que los de cualquier otro escritor.

Mostrar la verdad andina, enmendar a los escritores que habían desfigurado al indio son declaraciones de buena intención. Y, algo distinto, las obras que fraguaron, en un proceso del que Arguedas sólo podía ser parcialmente consciente, sus sentimientos solidarios, su imaginación y ese sustrato de experiencias transtornadoras que se formó sobre todo en su infancia. Lo cierto es que, partiendo de un conocimiento más directo y descarnado de la sierra que los modernistas o los primeros indigenistas, Arguedas no desfiguró menos la realidad de los Andes. Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira; una hermosa mentira (Vargas Llosa, 1996: 84).

La obra de Arguedas, pues, tendría que ser leída a través de la validez o pertinencia de eso que Mario Vargas Llosa llamó una “superchería audaz”, la invención de una “sierra propia” (p. 87). De hacerlo así, entendiendo que su obra es sólo producto de una aventura estrictamente individual –debe su trascendencia a la honestidad que el autor tuvo con sus fisuras personales– y que sólo la calidad de sus estrategias narrativas para hacer “verdadera” la ficción pueden colocar a esa obra en un sitio de privilegio, Vargas Llosa plantea una lectura que saca del contexto indigenista a la narrativa de Arguedas, intenta extirpar el culto de esa obra como epítome del indigenismo y se aventura a señalar el camino en el que deberían interpretarse las ficciones que, sobre la sierra –y en ello se incluye, tácitamente, a *Lituma en los Andes*– se han realizado y se realizarán a lo largo del tiempo:

En cierta forma el canto de cisne literario del indigenismo –un canto fugaz y sin continuación– lo dará en 1953 Eleodoro Vargas Vicuña con *Nabuin*, colección de relatos de tema andino, de delicada prosa lírica, que aprovecha el ejemplo de José María Arguedas. Éste sería el último portaestandarte del indigenismo.

Lo cual no significa que los escritores peruanos dejen de escribir sobre temas andinos o que desaparezcan los indios en la literatura peruana. Significa que los Andes y el poblador andino dejen de aparecer como productos de una ideología reductora y nacionalista, o como objetos pintorescos o folclóricos, para ser recreaciones literarias de seres humanos y protagonistas de mundos de ficción que valen por su propio poder de persuasión. Las excepciones –las hay– son de escasa significación literaria y, hasta ahora al menos, están allí para confirmar la regla (Vargas Llosa, 1996: 174-175).

Las claves para leer *Lituma en los Andes* están puestas sobre la mesa. Representar la sierra, cuando se hace con integridad, es una aventura estrictamente individual en la cual el creador problematiza su propia relación con el referente –en el caso particular de Vargas Llosa esa distancia o divorcio con el mundo andino– para, sujeto a sus experiencias biográficas, sus referentes literarios, sus pulsiones más soterradas, traducir de modo original una porción de la realidad reconocida por un número de lectores virtuales. En esa instancia personal radican las diferencias de una representación literaria a otra.

Lituma en los Andes, a diferencia de las más intensas novelas de José María Arguedas analizadas por Mario Vargas Llosa y de acuerdo a las propias alergias obsesivas de su creador, no propone utopía alguna. Por el contrario, señala un mundo que se expande en la barbarie hasta prácticamente desaparecer –Naccos está condenada irremediablemente a ser un pueblo fantasma–; un universo sin posibilidades de salida, ni arcádicas ni ideológicas. En este caso particular, el presente es omnímodo y perentorio, se cierra en sí mismo. Acaso como una repercusión de esa “solución” de su ficción, Vargas Llosa señala, en las páginas finales de su ensayo, que una utopía pasatista como la de Arguedas, dados los cambios operados en la sociedad peruana, no podrá ser planteada en esos términos específicos como respuesta a la inevitable absorción de una cultura por otra²⁶.

26 Hay una crítica atendible al método analítico de Vargas Llosa. Si bien el escritor arequipeño critica las lecturas referencialistas que, en el ámbito sociológico y económico –la novela como reflejo de los problemas sociales o de las relaciones de la economía en la realidad–, se han hecho de la obra de Arguedas, su lectura caería en una suerte de referencialismo psicologista –la novela como mapa de las más secretas fisuras de la personalidad del escritor– con lo que “no respeta suficientemente la autonomía del texto artístico” (Fernández, 1997: 113-116).

Hay, sin embargo, distintas formas de leer y de mirarnos en esa utopía arguediana y de proyectarla o no al futuro. En un ensayo sobre el prisma a través del cual Vargas Llosa observa la obra de José María Arguedas, Cristian Giudicelli señala que la utopía de Arguedas puede ser vista también a través de su defensa de la incorporación de los valores andinos en la modernidad civilizada.

La utopía arguediana reposa, sin ninguna duda, sobre una Arcadia personal periclitada, pero ella implica igualmente su proyección futura, esa fusión fecunda y deseada que puede simbolizar al mestizo –racial o cultural– cuando es portador de las virtualidades positivas de dos culturas que hasta entonces no hacen sino rozarse y combatirse (Giudicelli, 1991: 273).

Sin duda el esfuerzo de Edgardo Rivera Martínez en *País de Jauja*, una novela que postula la posibilidad real de una utopía personal, se inscribe en esa línea de lectura.

***País de Jauja* o un mundo feliz**

En 1993, después de una dura batalla editorial, Edgardo Rivera Martínez sacó a la luz el primer texto literario de gran aliento de su carrera como escritor: *País de Jauja*. La edición, bajo el sello de La Voz, fue, a decir del propio escritor, casi artesanal. La versión definitiva, que años después llegaría a ser finalista del premio Rómulo Gallegos y considerada según una encuesta de la revista *Debate* como la mejor novela peruana de la década de los noventa, fue rechazada por la editorial Peisa –que del autor había publicado colecciones de cuentos con anterioridad– por haber sido considerada demasiado larga. Con el manuscrito en la mano y convencido de la perti-

nencia de la extensión de la obra, Rivera Martínez se embarcó personalmente en el proceso de publicación: él mismo fungió de editor y corrector de pruebas. La novela tuvo una tirada modesta –apenas 800 ejemplares– y, por ello, poca difusión en el nivel general (recién la alcanzaría con una edición popular publicada por el diario *El Comercio*); sin embargo, fue suficiente para atraer el interés de un público atento que agotó la edición al cabo de algunas semanas.

La obra narra las aventuras de un adolescente de clase media baja provinciana durante un período de vacaciones de verano en Jauja y su progresivo descubrimiento del amor –ideal y carnal–, su vocación literaria y, sobre todo, una manera de estar y ser en un mundo en el cual alternan naturalmente dos matrices culturales que, lejos de contradecirse, se imbrican armónicamente dando paso a un sujeto transcultural. Éste se inserta en la modernidad sin perder la memoria de sus tradiciones andinas; más bien, se esfuerza por recrearlas²⁷.

Esta armónica configuración personal contrasta abiertamente con la imagen que de José María Arguedas ha proyec-

27 Claudio Alaya Manrique puede ser considerado la realización de ese proyecto transculturador que avizó Arguedas en el valle del Mantaro y que explica Ángel Rama como meta de la modernidad planteada por el autor de *Los ríos profundos*. “Se puede concluir que hay, en esta novedad, un fortalecimiento de las que podemos llamar culturas interiores del continente, no en la medida en que se atrincheran rígidamente en sus tradiciones, sino en la medida en que se transculturán sin renunciar al alma, como habría dicho Arguedas. Al hacerlo robustecen las culturas nacionales (y por ende el proyecto de una cultura latinoamericana), prestándoles materiales y energías para no ceder simplemente al impacto modernizador externo en un ejemplo de extrema vulnerabilidad. La modernidad no es renunciante y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla” (Rama, 1985: 71).

tado el ensayo de Mario Vargas Llosa, es decir, el de una persona conflictuada internamente por la presencia beligerante de ambos mundos en perpetua tensión; lo que hace de él un marginal (Vargas Llosa, 1996). La coexistencia pacífica de los dos polos culturales en el mundo interior de Claudio, y que el escritor generaliza a buena parte de la ciudad de Jauja –vista por los ojos de un adolescente y la memoria de un adulto nostálgico– ha significado que la crítica, y también el mismo autor, considere a *País de Jauja* como la cristalización de una utopía lírica²⁸.

La gestación y realización de la novela (por otro lado explicada detenidamente en una entrevista que forma parte de esta edición) se desarrolló en medio de un encarnizado contexto que más bien parecía darle la razón a esa idea de “irracionalidad” totalizante y “desencuentro cultural” que Mario Vargas Llosa plantearía en *Lituma en los Andes*: se libraba un encarnizado conflicto entre un Estado en crisis de representación –la realidad informal, el desborde popular, había explotado ya en la década de los ochenta como señaló José Matos

28 Dada la crítica acerada que Mario Vargas Llosa ha hecho de las utopías, sean éstas arcaicas o ideológicas, en obras como *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta*, *El hablador* y, claro, *Lituma en los Andes* (además de *La utopía arcaica*) (Portugal, 2000: 106), el mismo Edgardo Rivera Martínez ha hecho un deslinde: “*País de Jauja* puede resultar trascendente en tanto plantea de alguna manera una utopía, pero no como un esquema, una estructura o una entidad rígida, exigente y tiránica como son algunas de las utopías en las que piensa Mario Vargas Llosa en términos condenatorios, o aquellas que fueron propuestas por algunas ideologías políticas. Aquí se trata de una utopía lírica, si se quiere, algo que de alguna manera fue realidad para mí, para mi familia y para otras familias de Jauja”. Es decir, como veremos más adelante, lo que, aunque parezca contradictorio, el autor ha llamado una “utopía posible”.

Mar (Matos Mar, 1984)– y la sangrienta implementación de un proyecto fanático, casi antimoderno como el senderista, que atizaba en ciertos sectores de la población las ya reseñadas creencias irracionales. Inmerso en ese grave escenario, entre bombas, apagones y amenazas de “invasión” senderista sobre la ciudad capital, Edgardo Rivera Martínez se dedicó a plantear, casi a contrapelo de lo que se vivía en el país pero quizás precisamente por ello, un verano luminoso de la sierra peruana acaecido durante uno de los períodos más estables de la vida republicana del país.

La obra era innovadora en varios sentidos. La violencia urbana había generado una respuesta en los discursos del arte que se edificaba sobre la indagación del conflicto y sus repercusiones culturales –sobre todo en las artes plásticas (Buntinx, 2001)–. La literatura no fue ajena a esta preocupación. Miguel Ángel Huamán se encargaría de delinear las características de esa “desilusión” que en el ámbito literario resultó el clima común que enmarcó la aparición de *País de Jauja*:

Un tono de desilusión atraviesa la narrativa peruana última en consonancia con esta opción por lo marginal y decadente. La crisis económico-social no retrata o revela sino que aparece como un paisaje interior asumido como inevitable. No es esta la única constatación que apunta hacia una condición posmoderna o desideologizada en nuestra novela. También hay una cierta racionalidad cínica que se perfila en medio de su articulación simbólica, cuya lógica es una falsa conciencia ilustrada (Huamán, 1996: 412).

Casi como negación de esa tendencia, la novela de Rivera Martínez plantea un paisaje interior distinto y armónico en estado de formación (el del adolescente jaujino). El resultado de hecho puso en entredicho –acaso como excepción que confir-

ma la regla— la entidad casi antiutópica de la narrativa local después de la irrupción de los modelos de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro (Cueto, 1998).

Pero la novela es también un punto de inflexión en relación a la propia obra de su autor, hasta entonces reconocido escritor de cuentos y relatos breves y de dos novelas cortas de carácter lírico y problemática casi metafísica. Más allá de un salto cuantitativo en relación con el “aliento” de su trabajo anterior (la novela tiene más de 500 páginas), *País de Jauja* establece un viraje de carácter atmosférico o más bien temperamental. Si bien su obra había sido signada por un tono nostálgico de amplias resonancias poéticas —baste recordar *El visitante* y la mayoría de sus cuentos, muchos de ellos realizados en clave fantástica o sobrenatural— esta vez su novela planteaba un universo luminoso y bastante definido, pleno de humor e ironía, que marca el clima futuro de su segunda novela: *El libro del amor y las profecías*. Ello no significa que el escritor no aprovechara los hallazgos anteriores de todo su ejercicio narrativo; el germen de ese universo diáfano ya estaba contenido en sus textos anteriores:

Además de la evolución en el tiempo, se puede apreciar el proceso que va del hermetismo hacia la apertura y la comunicación. Sus primeros relatos presentan un mundo ficcional cerrado, secreto, materializado a través de una prosa, que, en muchos casos, presenta un desafío para encontrar el nivel de lectura que permita captar el mensaje, como en “Amaru” de 1976 y como todo el conjunto de *Enunciación*. Más adelante llega *Ángel de Ocongate y otros cuentos*; en él se siente la ampliación del registro de las ficciones, que va desde la intimidad cerrada de “Amaru” y “Ángel de Ocongate” hasta la situación satírica y cómica de “El cuentero”. Este movimiento de apertura permite pensar

que la madurez del autor lo lleva a la comunicación con el mundo, como si quisiera mostrar a todos que ha superado la crisis y que está en armonía consigo mismo. En este sentido, se puede decir que el último conjunto de relatos posee todos los elementos potenciales que más tarde serán desarrollados en *País de Jauja*, obra que no sólo innova en lo que a género se refiere, sino que logra la culminación y conclusión de un ciclo preparado por toda producción anterior (Alamo Consigny, 1999: 177).

Obra de madurez, *País de Jauja* significa también una relectura y problematización de ese conjunto de novelas que, algo encubiertas por el *boom* de la novela urbana, se fue configurando al abrigo de la herencia dejada por José María Arguedas y que se dio en llamar neoindigenista. Si bien en un primer momento la obra de Rivera Martínez transitó en las coordenadas de esa corriente –inaugurada para muchos por lo que Vargas Llosa señaló como el canto de cisne indigenista: la obra de Eleodoro Vargas Vicuña (González Vigil, 1978)–, sus últimos trabajos, en especial *País de Jauja*, lo colocaron en una situación aún indefinida respecto de los rasgos generales de ese curso narrativo²⁹.

29 Para Ismael Márquez la obra de Rivera Martínez pertenece a esa tradición neoindigenista que “no sólo profundiza su visión sobre la identidad y los valores culturales del mundo indígena sino que concibe la cultura mestiza como derivación de la precedente, y además, incorpora creativamente los aportes de la civilización occidental”. La obra del escritor jaujino, en ese sentido, reúne los elementos ya reseñados por Cornejo Polar: perspectiva de realismo mágico, incorporación del mito, intensificación del lirismo, complejización de la técnica narrativa y ampliación de los espacios de representación (Márquez, 1999: 80-81). Matizando este razonamiento, Tomás Escajadillo señala que *País de Jauja* coloca en el debate la adscripción de la obra de Rivera Martínez

Las respuestas a la propuesta de la novela fueron casi consensuales. *País de Jauja* fue interpretada básicamente como un alegato a la posibilidad de una vida en comunión indistinta con las dos fuentes bipolares de la cultura peruana, antes encontradas y en fricción –de Garcilaso a Arguedas– y ahora concatenadas de forma armónica (Cornejo Polar, 1993).

¿Cómo se explica esa coexistencia apacible en un individuo afincado en los Andes del Perú? En primer lugar, claro, por la particular constitución socioeconómica y cultural del valle del Mantaro en el contexto andino, la misma que fue analizada con particular interés y optimismo por el propio José María Arguedas. En la revisión que estudiosos como Ángel Rama o Nelson Manrique hacen del acercamiento del escritor a las particularidades económicas y socioculturales de este valle, se manifiestan con especial nitidez las claves de una situación absolutamente sui generis en el territorio de la sierra nacional. De hecho, el “*status* alcanzado por los huancas debido a la alianza que concertaron con los españoles” para derrocar al mundo inca en la época de la conquista, la “ausencia de minas” en los alrededores del lugar, lo que desmotivó el asentamiento de españoles en gran escala y más bien fomentó el arribo de otros de “condición socioeconómica modesta”, con

a ese corpus narrativo: “Puede ser una historia ‘urbana’, de una urbe serrana y cosmopolita a la vez. Quizás, más bien, esté en las fronteras más ‘abiertas’ del neoindigenismo o, dicho de otra manera, ha ampliado las fronteras del ‘neoindigenismo’” (Escajadillo, 1999: 99). El propio Rivera ha señalado: “Yo alguna vez dije que mi trabajo podía ser una forma de neoindigenismo pero ahora ya no estoy tan seguro de eso porque el mundo propiamente indígena no está en el primer plano de mi novela. Está a un nivel mítico, sí, pero no tanto a nivel cotidiano. Quizás un poco a través de Leonor Uscovilca” (véase entrevista, en este mismo número, p. 52).

lo cual no se produjo “un despojo de las tierras de los indios por los encomenderos ni el establecimiento de relaciones de yanaconaje y servidumbre” propias de otros valles andinos, fueron algunos de los rasgos que incidieron en esa condición especial (Manrique, 1999: 91-92). Ella fue terreno fértil para que se produjera lo que Arguedas llamó un “proceso de transculturación en masa”; es decir:

Un proceso de incorporación de rasgos de la cultura occidental que no fue en desmedro de la conservación y aun el desarrollo de valores tradicionales, de tal modo que un sensible mejoramiento económico, una utilización de la tecnología moderna, una libertad social considerable, no desafiaron la contextura original de la sociedad indígena ni sus pautas culturales básicas. Esto es lo que le permite afirmar (*a Arguedas*) que tal sociedad se ha convertido en ‘un foco de difusión cultural compensador de la influencia modernizante cosmopolita ejercida por Lima’, lo que por lo tanto la convierte en un modelo regional cuya eficacia habrá de reconocerse mayor que el establecido por sociedades a la defensiva, acantonadas, tras los baluartes geográficos, en la conservación del pasado (Rama, 1985: 166).

Dentro de este escenario diametralmente opuesto al que se presentó en otras regiones de la sierra –en las que primó esa actitud “defensiva” que se manifiesta en la representación de *Lituma en los Andes*– el caso de Jauja tiene ciertas particularidades que coadyuvaron al establecimiento de esa confluencia cultural; en particular la presencia del sanatorio Olavegoya, que permitió el arribo de personas ilustradas de la capital y de otras partes del mundo gracias al prestigio del clima jaujino como elemento terapéutico para el tratamiento de la tuberculosis. Ese factor fue determinante en el cosmopolitismo que detentó esa ciudad andina, aquella

... curiosa sociedad en la que aristócratas europeos, gente de la alta clase peruana y de otros países hispanoamericanos (...) convivían con la gente jaujina en una suerte de Babel, pero Babel feliz, donde se intercomunicaban fluidamente experiencias, usos culturales, idiomas muy diversos (Cornejo Polar, 1993).

En ese universo cosmopolita y flexible transcurrieron los primeros años de vida de Edgardo Rivera Martínez.

Pero es además la posición que ocupara el escritor dentro del esquema social de la ciudad lo que refuerza el diseño cultural representado en *País de Jauja*: la pertenencia a lo que Abelardo, uno de los personajes de la ficción, llama “clase media serrana con ciertas aspiraciones intelectuales”. A diferencia de la representación de la sierra construida por Vargas Llosa –en la que los sujetos aparentemente transculturales toman partido necesariamente por uno de los dos polos en conflicto– el mundo de Rivera Martínez está articulado desde la imbricación pacífica debido a la preeminencia del punto de vista de la clase media rural, que de alguna manera se ubica entre ambos ejes culturales y filtra las dos instancias, subsumiéndolas. Mirko Lauer ha señalado eso en un penetrante ensayo sobre esta novela y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco. Para Lauer, ambas novelas:

... presentan una visión más o menos idílica de una clase media andina que simpatiza con lo indio y que participa de lo occidental. Que no pone por delante, ni acepta ser definida por conflictos con ninguno de esos dos mundos. No es una literatura reivindicativa, en el sentido confrontacional en que lo fue la de otros decenios; aquí está más bien la idea de lo andino como ‘bloque socio-cultural sin contradicciones internas aparentes’ (...). Se deja atrás los intentos de construir la identidad de lo indígena para pasar

a intentar revelar la identidad de lo burgués nacional. En la búsqueda de esta identidad burguesa es importante el establecimiento de un espacio privado, de interiores domésticos, donde se desarrolla –en ambas novelas con maestría, afecto y compromiso reales– la forma de ser, las actividades modernas y la intimidad de los personajes (Lauer, 1999: 209-210)³⁰.

Ese universo doméstico protagónico dentro de la nueva representación literaria tiene, en el caso de Edgardo Rivera Martínez, ciertas características originales que, de algún modo, han sido bastante detalladas en la propia ficción. Al escritor, como a Claudio Alaya Manrique, su personaje, le tocó “mar” esa experiencia multicultural desde su cuna y a lo largo de sus primeros años de vida. No vamos a ahondar en un recuento de esas experiencias de descubrimiento de un mundo híbrido. El mismo escritor se ha ocupado de señalar, en innumerables entrevistas y conferencias, esa condición privilegiada a través de la cual pudo ser partícipe, por ejemplo, de las piezas de Mozart, Beethoven o Chopin que su madre interpretaba al piano o de los huaynos, mulizas, relojas y yaravies que recogía para adaptar a ese instrumento. Baste decir que, en un nivel de formación literaria, el pequeño entrenó su imaginación a través del consumo de ficciones en las que se confundían los relatos de Salgari o Verne, las lecturas de *La*

30 En el mismo ensayo Lauer señala la importancia de que, en esas novelas, se haya producido un “autorreconocimiento y reintegración de las capas medias de algunas zonas específicas de los Andes” al espacio de la representación literaria nacional, con lo cual se supera de alguna manera la negación velada que, de éstas, había hecho el indigenismo ortodoxo (Lauer, 1999: 207).

Ilíada, y los relatos orales que daban cuenta de amarus, imillas y condenados (Rivera Martínez, 1999: 290, 64-65). El mismo autor se encarga de dar una visión global de esa experiencia biográfica:

Viví así, en la mayor parte de mi infancia, y en mi adolescencia, a caballo entre dos mundos, en una experiencia singularísima, semejante a la de Claudio. Tuve además el privilegio de vivir en el seno de una familia que, a pesar de sus modestos ingresos, podía disfrutar y disfrutaba, en un clima de armonía y en la medida de sus posibilidades, de la cultura. Pero esos mundos no estaban para nosotros separados de modo infranqueable, y menos aun en conflicto, sino que de alguna manera había entre ellos diálogo, puentes, vasos comunicantes. Estaban, aunque fuera desigualmente, entretreídos (Rivera Martínez, 1999: 291).

Es esa serie de experiencias la que el escritor rescató como materia narrativa cuando, durante 1991 y 1992, casi como respuesta al contexto de violencia y polarización que lo rodeaba, redactó la novela. El proceso de ejecución de la misma consta en la entrevista que aparece en esta edición.

La proyección del texto como una alternativa posible o un modelo paradigmático sobre el cual ejecutar un proyecto nacional ha sido señalada por el propio Edgardo Rivera Martínez, de buena fe, en más de una ocasión; luego, incluso a la par de la crítica, ha planteado a *País de Jauja* como la condensación de una utopía –categoría que ya había sido abordada por su novela corta *Ciudad de fuego*–, pero con la salvedad, acaso contradictoria, de que, tomando en cuenta su propia experiencia vital, se trata de una “utopía posible” (Rivera Martínez, 1999). No una erigida sobre las proyecciones fantásticas de sus realizadores (como las utopías renacentistas, por

ejemplo) ni sobre las conclusiones de un mundo futuro trazado por la ideología; menos del rescate de ciertos modelos arcaicos que imponer sobre la realidad actual: se trata esta vez de una utopía proyectada sobre una experiencia cierta, una utopía personal con base real.

Hay un aspecto central que de seguro ha influido en la conformación de esta utopía de nuevo cuño, además de los señalados anteriormente: el filtro de la memoria como instancia intermedia en el rescate de experiencias útiles para la ficción y como subtema de la propia trama de la novela, lo cual implica la característica metaficcional del propio texto: éste, en la ficción misma, es resultado de la evocación nostálgica de un mundo armónico.

Así, pues, el mundo ficticio con el que uno se encuentra en las páginas de la novela no está allí *per se*, como realidad referida, digamos, por un ente omnisciente que todo lo ve, o como resultado de la construcción intersubjetiva de varios narradores personajes que delinear el mundo a partir de sus distintos puntos de vista. La Jauja que el texto pone en vitrina es la proyección, en buena parte de la novela, de la voz madura del Claudio Alaya que recuerda, en un diálogo con el “adolescente que fue” –de alguna manera él mismo– lo que desde la actualidad puede referir de su ciudad natal. De este modo, toda ella, con la excepción de las libretas del muchacho (en que entra a tallar la perspectiva naif del adolescente), está referida desde el filtro personal de la evocación. De ahí que sea significativo señalar la importancia de ese epígrafe ficticio que el escritor, como ha manifestado públicamente, inventó para facilitar una de las claves estratégicas de la lectura: “¿Por qué no hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será, y el adulto con el niño o adolescente que fue? ¿Por qué no reinventar una y otra vez la propia vida?” (p. 9). La opera-

ción es sugerente y persuasiva: la Jauja de Rivera Martínez, la Jauja que actualiza Claudio Alaya maduro desde el presente del sujeto narrador, es el producto de una remembranza; sin duda ha sido idealizada por el paso de los años y el filtro selectivo de la añoranza.

Pero el papel de la memoria no queda allí; en la realidad ficticia ésta es una manera de operar y de entender el mundo, de acopiar conocimiento sobre el pasado y de develar los escondrijos más significativos de la trama narrativa. Gonzalo Espino ha observado la función que cumple dentro de las diferentes instancias de la novela:

Las historias que narra la novela recuperan una imagen total de la ciudad serrana de Jauja. La primera frase de la novela ('Ya estabas de vacaciones') se ubica en la estrategia de una memoria olvidada. Esa memoria es la que se contrasta con la que se ha fijado en el diario. Pero esta memoria tiene como objetivo restituir la elusiva historia de Euristela y Antenor, que van, progresivamente simbolizando un drama trágico. Y que, por medio de la música, son restituidos en el recuerdo bajo el aura de su humanidad. La memoria se construye a partir de la cotidianeidad de la gente, restituye la memoria familiar que la entendemos como memoria social. Esta memoria se expresa en dos formas que trascienden cuando se juntan en una suerte de imagen clásica en la trama final. De un lado memoria oral de los pueblos andinos, que se traduce en tradición oral, relatos y música; de otra, la memoria familiar que va situando el relato en tanto clima dramático que tiene su realización final en la misa a las 'tías locas' (Espino, 1999: 246).

Las injerencias del recuerdo se entroncan con otra, más intensa, relacionada con el carácter metatextual de la novela. *País de Jauja*, como parte de esas aventuras adolescentes del

joven jaujino, narra también su propia génesis, y con ello la formación de la sensibilidad narrativa de Claudio Alaya, el descubrimiento de su vocación y de los mecanismos mediante los cuales operan las ficciones; factores a través de los cuales, a fin de cuentas, la realización de la novela que tenemos en nuestras manos fue posible³¹. Así, en la búsqueda de material “literaturizable”, la sensibilidad del artista adolescente que protagoniza la historia “acomoda” los hechos de la realidad ficticia de acuerdo con su utilidad y pertinencia en el tejido ficticio del libro que estamos leyendo³².

Los ejemplos son contundentes. En ciertos pasajes del libro la memoria no sólo cumple una función reveladora, como en el caso de la tragedia de las tías De los Heros –la reconstrucción que Claudio hace de su historia se da a través de los recuerdos de su madre, tía Rosita y, sobre todo, Fox Caro–, sino que además, por una operación narrativa, se vuelve con-

31 Éste ha sido un asunto poco atendido por la crítica. Lo cierto es que *País de Jauja* narra su propio origen como producto literario en la ciudad andina de mediados de siglo. La voz del narrador maduro recoge la simiente de ese proyecto que materializa en la propia redacción de la novela. Es interesante cómo este mecanismo entra en relación con el taller experimental vargasllosiano de los años ochenta: *Historia de Mayta* narra parte de su propia ejecución al dar cuenta de la investigación que su autor, Mario, realiza para mentir con “conocimiento de causa”. *El hablador*, por otro lado, da cuenta del origen de la obsesión del escritor por el tema de los machiguengas, el remoto origen del libro. En el caso de *País de Jauja* la crítica ha señalado con bastante claridad, eso sí, su parentesco con la novela de iniciación (Lauer, 1999: 208; Martos, 1993). Marco Martos agrega, además, que se trata de “el primer relato en el Perú que alude a la formación del artista”.

32 Una vez más se presenta en esta novela un fenómeno totalmente inverso al de *Lituma en los Andes*, en donde el pasado o la memoria son evocadas en el presente no como nostalgia hasta cierto punto idealizada sino como pesadilla, amenaza (Portugal, 2000: 108).

sustancial a los hechos que son referidos como experiencias “vividitas” y no contadas, tomando la misma jerarquía que éstas. El episodio en el que se describe la lucha entre el teniente Delmonte y Mitrídates es claro al respecto: el narrador es Claudio maduro, pero no cuenta el episodio a través del testimonio de otra persona, como relato recogido en su adolescencia, sino como recuerdo de un momento vivido por él aun cuando él no fue testigo presencial de los hechos. “Paso a paso, ahí en la sombra, sigues el incidente”, dice el narrador (p. 224), quien después de referir una intensa anécdota en la cual el tísico Mitrídates se venga del hosco y racista militar, señala: “Mitrídates cierra la puerta, se lava las manos y se sienta en la silla y enciende un cigarrillo y mira por la ventana. Mira desde allí, sin ver, todavía tenso, todavía duro. Lo observas por un rato, y te vas luego, invisible, diciéndote que así fue, que así tuvo que ser” (pp. 228-229).

Cuando no es la invención la que recrea el mundo evocado, es la conciencia narrativa de Claudio la que selecciona el material más pertinente de lo que será la futura novela (la misma que estamos leyendo). La operatividad de esa conciencia es escenificada cuando se trata de referir la remota historia de amor entre Euristela de los Heros y Antenor, su hermano. Muchos de los elementos que transcurren en el libro han sido acomodados por el narrador en ciernes, que usa todo su andamiaje libresco –la Antígona griega, por ejemplo– para darle un carácter poético o “novelesco” a los recuerdos suministrados por los otros personajes. Esto es puesto de manifiesto en un diálogo entre el joven protagonista y la tía Rosita:

‘Y ¿cuándo fue, tía?’ ‘No sé, hijo, porque yo no me interesé tanto en las aventuras del señor De los Heros...’ ‘Pero, ¿habría sido antes de 1910?’ Tu tía te miró sorprendida: ‘¿Y por qué antes de ese año?’ ‘Porque en 1910 apareció el

cometa Halley.’ ‘¿Y qué tiene que ver?’ ‘Todo habría sido más novelesco ese año.’ Tu tía se acarició el mentón, un poco a la manera de Fox, y dijo: ‘Así que novelesco...’ ‘En esas noches bajo esa luz inmensa. ¿Usted se acuerda del cometa, verdad?’ ‘Claro que sí, hijo, y no podría olvidar que en efecto era como una nube blanca e inmensa, que nos tenía atemorizados...’ ‘¿Se imagina usted a Marina Túpac Roca cabalgando en la noche, bajo esa claridad, por la puna de Yanasmayo?’ La anciana te miró asombrada, y tú insististe: ‘Y la serenata que le dio don José María después, con los músicos venidos de Lima...’ ‘No fue para ella la serenata sino para otra, sino para otra...’ ‘Habría sido más novelesco que fuera para doña Marina...’ Tu tía se te quedó mirando otra vez, estupefacta. Un poco avergonzado, callaste (p. 441).

Esos filtros –la evocación, la memoria, la sensibilidad narrativa– son los cernidores que moldean la construcción idealizada. En la confección de ésta, ya en un ámbito externo al propio texto, entraron a tallar, además, decisiones conscientes del escritor. Durante el proceso de elaboración de *País de Jauja*, a fin de erigir la atmósfera de ese clima armónico, Rivera Martínez omitió o “seleccionó” los elementos precisos para delinear la naturaleza particular de su propuesta narrativa. Él mismo lo señala:

Por ello, al construir su espacio, efectué con libertad un trabajo selectivo, en el sentido de dejar de lado ciertos aspectos, más bien secundarios, de la ciudad donde transcurre el acontecer, en beneficios de la temática, de la estructura y de la funcionalidad de las partes y del todo. Por ejemplo, no me he referido a las atenuadas tensiones de clase, ya de por sí muchos menores que en otras ciudades peruanas, por la composición social de la población. Han quedado al margen, también, por las mismas

razones, notas que son parte de la realidad de toda ciudad de provincia, como la monotonía, los celos, las inquinas, y, en una provincia peruana, los abusos de las autoridades. Tampoco ofrezco una imagen de las comunidades cercanas, que en esa época, y aún hoy, constituyen todo un ejemplo, ni de los campesinos, porque todo el acontecer transcurre en el ámbito urbano, y porque la gran mayoría de los personajes pertenecen a él. Lo cual no me impidió nunca, ni me impide ahora, profesar una gran admiración a la ancestral, renovada, y ejemplar sabiduría que se encarna en ellas (Rivera Martínez, 1999: 292).

Como veremos más adelante, el universo de la ficción contiene también su propia antítesis, pero ésta de alguna manera es funcional porque refuerza la condición de “situación transitoria” de esa Jauja recordada por Claudio Alaya; una utopía que, en lugar de proponer un tiempo permanente, cobra autonomía por su vulnerabilidad, su carácter efímero y realizable, lo que le otorga un estatus, ambicionado de alguna manera por Rivera Martínez, de modelo o testimonio a ser tomado en cuenta para la edificación de una sociedad, un “posible modelo de convivencia armónica y lograda de gentes y vertientes culturales muy diferentes (Rivera Martínez, 1993: 71)³³.

33 En varios textos a propósito de su novela más importante, Edgardo Rivera Martínez ha señalado el carácter paradigmático de ésta de cara a una deseable sociedad futura: “El Perú puede ser alguna vez así. Mucho más si tomamos en cuenta que nuestra peculiaridad, nuestra singularidad, está en que somos un país múltiple, una tierra de varias y contrapuestas vertientes; o, para usar la metáfora de Arguedas, una tierra de muchas sangres. Allí está nuestro futuro, como país, como realización cultural, como aporte a la humanidad. Debería incluso decir ‘nuestro destino’. Y es en esa línea de trabajo y esperanza que se sitúa *País de Jauja*” (Rivera Martínez, 1993).

A estas alturas es lícito señalar que, pese a sus enormes diferencias, la utopía que encarna *País de Jauja* no es, en total esencia, distinta del mundo desesperanzado que postula Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*. Esta afirmación, que parece herética en un contexto como el nacional, ha sido, sin embargo, sugerida anteriormente. Detrás de ambos ejercicios creativos subyace un proceso común: la del hombre que a través del alineamiento de experiencias, lecturas, ideología y cosmovisión, traduce el sentir y mapas mentales de un sector intelectual de su sociedad y su tiempo. Blas Puente-Baldoce-da, luego de recoger una cita de *La utopía arcaica* para explicar el libro de Edgardo Rivera Martínez, señala lo siguiente:

País de Jauja deja entrever, pues, que la ficción no es una reproducción fiel de la realidad, tal como la concebían erróneamente los escritores del indigenismo ortodoxo y del neindigenismo; al contrario, es una transfiguración de los elementos que se toma de ella mediante la imaginación y el lenguaje. Esa aura misteriosa con que la imaginación de Claudio rodea a las personas y las cosas es el elemento añadido que prevalece y logra erigirse como una ficción autónoma cuya verdad sustituye a la verdad histórica, sociológica o etnológica del referente andino (Puente-Baldoce-da, 1999: 226).

Ciudad del sol

De entrada, en el primero de sus cuatro epígrafes, *País de Jauja* nos plantea la línea maestra de la atmósfera que va a envolver a esa Jauja específica, el crisol virtual de una peruanidad posible sobre la base de la imbricación intercultural. “Jauja, integración excepcional de razas, de culturas y de sis-

temas económicos”, es la frase de José María Arguedas que abre el libro y que manifiesta el deseo del escritor jaujino de retomar la visión optimista que algunas vez manifestó el autor de *Yawar Fiesta* luego de presenciar la transculturación a gran escala que había tenido lugar en el valle del Mantaro. De alguna manera en esta notación, y en la incursión vedada del escritor indigenista como referencia lejana en la misma trama de la novela –en un momento Laurita le confiesa a Claudio que escuchó, en Lima, la conferencia de un intelectual que “mencionó el valle del Mantaro, y especialmente Jauja, como un ejemplo de mestizaje logrado, incluso feliz...” (p. 535)–, es patente la intención de preconizar la etapa optimista del zigzagante discurso de Arguedas y territorializarlo en el clima general de la novela³⁴.

34 La postura de José María Arguedas frente al proceso de transculturación y el mestizaje atravesó dos etapas claramente diferenciadas, ambas reconocidas por Rivera Martínez (Rivera Martínez, 1991: 76) y estudiadas con detenimiento por Nelson Manrique: la primera fue optimista; en ella la noción de mestizaje, elaborada a partir de sus estudios en el valle del Mantaro, habría sido la piedra angular de su fe en una integración nacional armónica. Arguedas sostenía “la convicción de que los indios deben asimilarse a la cultura dominante para poder usufructuar de su plena ciudadanía”, lo que, de alguna manera, lo había convertido en “un intelectual culturalmente colonizado” (Manrique, 1999: 87-97). Sin embargo, al final de su vida intelectual le sobrevino una decepción respecto a la naturaleza del mestizaje tras comprobar la paulatina pérdida de muchas tradiciones y creencias ancestrales, como la del Inkari en Puquio (Rama, 1985: 170). Lo interesante es que tanto el autor de *País de Jauja* como el de *Lituma en los Andes* parecen haberse asido de cada uno de los diferentes “estadios” del escritor. De la zigzagante posición arguediana es quizás que se pueda explicar la distancia que media entre las lecturas de ambos. La diferencia seguramente estriba en que Vargas Llosa traza el sugerente balance de la obra de Arguedas sobre un terreno ciertamente resbaladizo: el área inconsciente del escritor, esa zona oscura poblada por sus “demonios”.

Lo que se desplegará después, a través de las primeras páginas del libro es el testimonio, tamizado por la memoria, que refrenda el aludido optimismo arguediano: “Ya estabas de vacaciones, en esos meses de lluvia pero también de días claros, en que podrías hacer lo que te viniese en gana” (p. 13). *País de Jauja*, desde su primer segmento, nos instala en la interpenetración consumada de horizontes culturales. El primer ámbito de esa superposición armónica es la música. En la primera conversación de los personajes domésticos –Claudio, su madre, su hermano Abelardo y su tía Marisa– se intercalan ideas sobre la música y se interpretan motivos de ambas orillas culturales de manera desprejuiciada. Una huanca danza de Sicos, el yaraví “Hukurpichatam” compuesto por el abuelo Baltazar, una pieza de Alejandro Valderrama llamada “Puna triste” se suceden con total naturalidad. Ante tales evidencias, Claudio señala: “Tía Marisa tiene razón cuando dice que vamos y venimos de un mundo musical a otro, como hacía el abuelo” (p. 19).

A partir de esa primera comunión la novela teje un sinnúmero de consumadas relaciones interculturales entre los ejes andino y occidental. El proceso, casi como un eco de la propia situación vivencial del escritor, es explicado de manera abstracta y casi pedagógica por los actores de la ficción. Ya se ha señalado el carácter reflexivo que ostentan siempre los personajes de Edgardo Rivera Martínez, la capacidad desacombrada que tienen de pensarse y generar discursos sobre su propia entidad (Cornejo Polar, 1999: 117)³⁵. Claudio, fiel a su

35 Dice Cornejo Polar en el prólogo del libro de cuentos *Azurita*, de 1978: “Tal vez por la relación homológica con la solemnidad de la naturaleza andina, los personajes de Rivera Martínez, incluyendo su nutrida galería de personajes infantiles, se caracterizan por una elegante parsimonia introspectiva, por una sagaz comprensión de su circunstancia vital y de su inserción en el mundo” (Cornejo Polar, 1999: 119).

genealogía y pese a su edad, hace gala de una conciencia inusitada sobre su propia configuración cultural:

¡Somos tan mestizos!, solía decir al respecto Abelardo. Dualidad de que en cierta manera habías tomado nota mucho antes, cuando cantaban huaynos y relojas con Catalina en la era de Ataura, y te deleitabas después en casa con las interpretaciones de tu madre en el piano, y con la de los coristas de Ocopa en la Iglesia Matriz (p. 58).

Pero no sólo la música es el área fértil de la imbricación; el sincretismo se manifiesta con toda fuerza en la religión. La bella escena del cortejo de navidad o huaylijía lo pone de manifiesto. En un momento el narrador, desde el punto de vista de Claudio, señala: “Cortejo que acaso tampoco celebra el nacimiento cristiano, sino algo muy diferente. El despertar, quizá, del amaru blanco y del amaru negro, las sierpes aladas que vuelven de su sueño de siglos y emergen en pos de la flor del rocío y de la nieve, la *sullawayta*” (p. 36). Detrás de la fiesta cristiana, pues, anima la cosmovisión andina, el culto pagano.

La filosofía de Fox Caro muestra también componentes de ambas vertientes. La impronta andina está claramente evidenciada en el reciclaje de elementos que, a través de un discurso animista, remiten explícitamente a los cultos prehispánicos. En un momento, explicando sus creencias, el carpintero le dice al joven Alaya: “No en otra creían nuestros antepasados, con su culto a los puquios, a los peñascos, a las montañas” (p. 165). En otro pasaje salmodia a sus feligreses: “Y si hablo de la luz, hermanos, quiero decir la del Sol, nuestro padre y padre de nuestros padres, Inti, Apu Inti. De la luz del firmamento, hanan pacha, y la de las estrellas y los luceros” (p. 230).

Las manifestaciones de estas interpenetraciones son copiosas. Según David Sobrevilla, el mundo occidental y el

andino “se integran en una tensión armónica” en cuatro planos: la literatura, la música, la pintura y el mito, en donde juega un papel central el referente griego. El adolescente Claudio tiene un consumo literario que indiferencia *La Ilíada*, las ficciones de Agatha Christie y los relatos orales serranos recogidos por boca de Marcelina; su hermana imagina una pintura que aborda temáticamente la realidad campesina pero a través de técnicas de representación del espacio plástico absolutamente modernas; en la imaginación del joven Alaya se entrelazan los universos míticos andinos a la par que los griegos³⁶ (Sobrevilla, 1999: 298-299).

Como se verá más adelante, esa conexión particular de los mundos habitualmente excluyentes no es, necesariamente, compartida por todos los habitantes del mundo ficticio; sin embargo, es tal la magnitud de la perspectiva clasemediera intelectual rural en la novela, que ésta termina moldeando la casi totalidad del mundo referido. En él resulta natural la relación fluida entre culturas, aun cuando ésta no sea precisamente horizontal: el mismo Edgardo Rivera Martínez ha señalado con anterioridad que la relación de los dos mundos, en su caso particular, fue en cierto sentido oblicua.

Para empezar, en *País de Jauja*, el diálogo entre entidades culturales no se traduce en un encuentro entre cosmovisiones; es decir, no se trata de fuerzas casi equiparables como aquellas que colisionan en *Lituma en los Andes*. Las naturalezas de los personajes, se podría decir, están enraizadas ya en una percep-

36 La presencia de los referentes helénicos, casi al igual que en *Lituma en los Andes*, tiene como finalidad otorgarle trascendencia universal al universo mítico andino. Sin embargo, las intenciones de ambas empresas son diametralmente opuestas.

ción del mundo netamente occidental o, como ha dicho Lauer, identificada tácitamente con el resto de la burguesía peruana (Lauer, 1999: 210). Los rasgos de este espíritu occidental son concluyentes: creen en la acumulación de conocimiento, han instalado la educación como un valor fundamental de progreso familiar –muchos de los esfuerzos que acometen están encaminados a realizar carreras, progresar, etc.–, se relacionan con el entorno lejos de las supersticiones como posibles herramientas para “explicar” el mundo y “operar” en él (como sí lo hacen los pobladores de Naccos): en ellos los mitos, las tradiciones, los cultos y la simbología tradicional perviven básicamente por la fuerza poética que irradian, por el aura de belleza o la energía expresiva que esparcen sobre todas las cosas y que alimentan, claro, la visión de Claudio Alaya³⁷. El joven escritor en ciernes es un personaje centralmente occidental (a tal punto que no sólo no sabe el quechua sino que, como le dice Zoraida Awapara, no tiene siquiera el acento serrano de sus paisanos), un ser transculturado que se integra en la modernidad salvaguardando la memoria del tiempo ancestral.

El agnosticismo del protagonista es, en ese sentido, sintomático. Pese al respeto y al conocimiento que posee de aquellas explicaciones milenarias sobre el mundo andino, Claudio es un escéptico. Al momento de celebrar la navidad el narrador recuerda que “Abelardo cruzó los brazos y se mantu-

37 Son muchos los pasajes en que se narra cómo los elementos de la simbología andina perturban, siempre por su belleza y carácter poético, la sensibilidad de Claudio. El joven no “cree” en los mitos, pero sí en la verdad estética y lírica que contienen. En un momento, cuando él ve a su hermana pintando los cerros que rodean su ciudad, se deja seducir por la “posibilidad” de una existencia fantástica en esos parajes: “Alzas la vista, luego. Laurita debiera pintar la cima del Huajlas, donde acaso combatieron las sierpes míticas. Y también Raupi, la ciudad de los muertos, con las tristes ventanas que se abren hacia el este” (p. 291).

vo en silencio, y tú hiciste lo mismo, pues ya no alentaba en ti la misma e ingenua fe de tu niñez, aunque tratabas de que no lo notase tu progenitora” (p. 35). Buena parte de la explicación de ese agnosticismo deriva de la influencia del padre de ambos muchachos, quien se inscribió políticamente en las propuestas modernizadoras de izquierda. En un pasaje Claudio pregunta a su hermano: “Pero, ¿es cierto que papá fue agitador? ¿Era comunista?” “Ya te expliqué que cuando joven simpatizó con el anarquismo y después se acercó cada vez más al socialismo de Mariátegui, y si bien no se afilió, sus simpatías iban por ese lado” (p. 79).

Utopía en trance

El diseño armónico de la sociedad ideal plantea un espacio de socialización que está, básicamente, determinado por la tolerancia y un espíritu hacia el otro amable y gentil. Entre los diferentes estamentos del mapa social jujino –los campesinos, los pobladores, los enfermos de tisis, los extranjeros–, y pese a ciertas reservas habituales, se entablan relaciones cordiales de coexistencia. En uno de los primeros pasajes de la relación amorosa entre Claudio y Leonor, una muchacha campesina, sorprende la curiosa coincidencia en pareceres y gustos: ambos disfrutaban de los boleros, el huayno “Caminito de Huancayo”, y entablan un diálogo fluido y sin ningún atisbo de desencuentro; incluso cierta complicidad (pp. 152-153). En otros pasajes Mitridates, un paciente enfermo del sanatorio, habla naturalmente con muchos pobladores del pueblo. Ocurre lo propio con Radulescu, un paciente rumano enfermo de tuberculosis, cuando entra en casa de los Alaya sin despertar aspaviento alguno (pp. 348-349); también con el propio Claudio cuando in-

gresa al hospicio de los tuberculosos libre de aprensión alguna (p. 512).

Tal estado de cosas, sin embargo, se prefigura en la novela como una suerte de estación transitoria. El mundo pacífico y armónico, ubicado ex profeso –como señala el escritor en una entrevista publicada en este mismo número– en la primavera democrática que se vivió en el país con el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, contiene el germen de su propia destrucción. A diferencia del estado permanente que subyace a las utopías clásicas, la ciudad de Jauja –y esto la hermana con *Lituma en los Andes*– debe su naturaleza a una sumatoria específica de circunstancias que, en cualquier momento, pueden dar paso a un mundo distinto. La feliz transculturación es producto de una situación límite, pero en sentido inverso.

No es del todo cierto que todas las contradicciones hayan sido escamoteadas en el diseño del universo de *País de Jauja*. La aparición esporádica de esas fuerzas erosivas genera la sensación de una inestabilidad verosímil; sirven, en la ficción, como presencias latentes que otorgan un mayor sentido a la cosmovisión de los Alaya y, con ello, a la de Edgardo Rivera Martínez y José María Arguedas. Se trata, como señala Blas Puente-Baldoceba, de “estereotipos, valoraciones, prejuicios, discriminaciones y conflictos de tipo racial, social y étnico, del narrador y los personajes (Puente-Baldoceba, 1999: 233).

El racismo es una amenaza constante al equilibrio del universo ficticio. En ciertas páginas de la novela se ventila un desprecio manifiesto hacia los indios. Eso es lo que subyace al testimonio que Fox Caro le brinda a Claudio sobre la hacienda de don José María de los Heros:

‘¿Y no le dijeron nunca que tocase con ellos, cuando hacían música en el corredor?’ ‘No, porque tampoco yo les había dicho que tocaba el violín, y no olvides, además,

que yo no era un amigo ni un pariente, sino un obrero y nada más.’ ‘Claro.’ ‘Y aunque ahí no trataban a los indios como en las haciendas de Huancavelica o de Ayacucho, todos sabían cual era su lugar’ (p. 375).

Su “lugar”, para muchos de los personajes de la ficción, es subalterno. El teniente Delmonte, por ejemplo, acude a una valoración racial para denostar el mal estado del hospital de Jauja cuando se entera que Mitrídates es el único capacitado, en ausencia de un doctor, para brindar el servicio de neumotorax: “¡Tenía que ser un hospital de cholos y de indios, a cargo de un medicastro irresponsable!” (p. 225). Los largos monólogos de Palomeque son particularmente ilustrativos sobre ese desprecio visceral a los mestizos e indios del valle.

Pero incluso los personajes más amables o consustanciados con la armonía dejan escapar ciertas actitudes que manifiestan una naturaleza mechada de ciertos prejuicios y estereotipos. Así como los amigos de Claudio, por ejemplo, sienten un claro desdén por las muchachas campesinas, el propio joven Alaya cae en el juego: durante buena parte de la novela mantiene su amor en secreto: “No, qué les ibas a hablar de ella a tus amigos, que todo lo tomaban a broma y tenían prejuicios contra las chicas del campo, las *cholitas*, como decían” (p. 24). Otro tanto proviene de Leonor, quien muestra reticencias ante Claudio cuando éste se acerca a ella y le declara su amor. En un momento, la muchacha no desea que el joven estudiante la bese públicamente. “¿Sería que no confiaba? ¿Veía en ti al joven de ciudad que quería tener una pequeña aventura con una chica campesina?” (p. 391)³⁸.

38 Acaso conservar el clima armónico, muchas de las contradicciones que se ponen en juego en la novela son encausadas en el transcurso de la

En la subjetividad de la mayoría de pobladores de la Jauja planteada por la ficción existe una valoración acentuada de lo occidental criollo en desmedro de lo andino. Esta actitud no sólo es parte privativa de la naturaleza de Mercedes Chávarri, la profesora de piano de Claudio que le aconseja a la madre de éste “no mezclar ambas cosas, es decir la música culta, superior por sí misma y la música de la sierra, que podrá ser todo lo nuestra y sentida que quieras, pero es tan limitada, tan monótona...” (p. 197); el mismo Claudio se deja impregnar por esa valoración, al igual que toda su familia. Ello se manifiesta en la escena en la que él y sus amigos salen a trabajar llevando madera sobre los lomos de una tríada de burros. Dicha actividad recibe una cierta valoración negativa:

No insististe, pero señalaste: ‘¿Se imaginan los chistes que nos colgarán si nos ven corriendo detrás de unos borricos?’ ‘Todo sea por los negocios’, dijo con filosófico aire Felipe. ‘Está bien’, dijiste. Y sin más fuiste a dar aviso a tu tía Marisa, porque tu madre no estaba en casa y Laurita aún dormía. No le diste detalles, desde luego, porque sino se habría reído, y te limitaste a decir que ibas a ayudar a Julepe en cierto trabajo, y que por eso te pagarían unos soles (pp. 278-279).

misma hasta morigerarse y desaparecer. Así, Palomeque es reivindicado a la simpatía del lector luego de salir en defensa de Fox Caro cuando la cruzada intolerante del cura Wharton, Leonor se libera progresivamente de sus aprensiones a tal punto que en la escena final de la novela no tiene ningún reparo en acercarse a Claudio. La apoteósica escena final –tan resaltada por la crítica– en la que coinciden todos los personajes bajo el manto musical de las tradiciones occidental y andina interpretado por Claudio en la nave central de la Iglesia Matriz de Jauja es casi un exorcismo de todas aquellas fuerzas que erosionan la utopía.

La misma proclividad se puede rastrear, aunque de manera más sutil, en los fragmentos en que Claudio compara sus amores por Leonor y Elena, y en las maneras que detenta el narrador para referirse al único personaje indio de la novela, Timoteo Candela (Puente-Baldoceca, 1999: 232-233)³⁹.

La subvaloración de lo andino, por supuesto, no es nota generalizada en el mundo de la ficción y aparece contadas veces en el transcurso de los hechos que narra *País de Jauja*, pero es importante porque impregna de realidad la utopía y, además, hace posible la gestación, aún precaria ciertamente, de un proyecto beligerante y de tintes apocalípticos que se estaría incubando en el propio seno del mundo armónico, como si ese sinnúmero de fuerzas “oscuras” que de alguna manera fueron el remoto embrión del estado de violencia que sacudía al país al momento de la publicación de la novela, estuviese contenida ya en el mismo proyecto nacional de la utopía posible. Esa alquimia es particularmente ejemplar en el discurso de ese personaje misterioso y elusivo que es Mitrídates:

‘No sé si te conté’, prosiguió Mitrídates, ‘que una vez viajé por tres días a Huancavelica, con el doctor Yáñez. Fui con él por orden de García, y lo que vi no lo puedo olvidar’ ‘¿Sí?’. ‘Me refiero a la pobreza de los indios, porque así es como los llaman a todos, y a la manera con que los tratan

39 Sostiene Puente-Baldoceca que se puede advertir un tono disímil en los modos que guarda Claudio para referirse a ambas mujeres. Mientras Elena Oyanguren, la de los “blancos brazos”, representa un mundo “bello, lujoso, distante”, Leonor, de “tez de cierzo y puna”, significa uno más doméstico. Hay, sostiene el crítico, una “tácita valoración de lo occidental en desmedro de lo nativo” (p. 232). Del mismo modo el trato que recibe el campesino Candela, a quien se le compara con Polifemo, con un burro que lleva su nombre y con Atahualpa, sería reflejo del mismo esquema valorativo (Puente-Baldoceca, 1999: 233).

los hacendados.' '¿Estuviste en una hacienda?' 'En una de la familia de ese médico, cerca de un sitio que se llama Acoria.' 'Un feudalismo primitivo...' 'Hubo un almuerzo campestre, y los indios atendían y miraban, y de rato en rato les tiraban un poco de papas, de restos de carne, de huesos, como si fueran perros.' '¿Ah sí?' 'No se imaginan ustedes el desprecio con que se refieren a ellos, cosa difícil, porque aquí en Jauja la situación es muy diferente.' 'Es cierto, aunque allá arriba, en Yanamarca, hay todavía algunos fundos, aunque más son los cerros y la puna que la tierra laborable.' 'No, no hay comparación, porque aquí en el valle aun los campesinos más pobres tienen sus parcelas, por chiquitas que sean.' 'Así es.' 'Pero alguna vez todo cambiará, estoy seguro, aunque el costo será enorme' (pp. 85-86).

Luego de escuchar esa sentencia final de Mitrídates, y una vez que éste se ha ido, Claudio emplaza a su hermano: "¿Qué habrá querido decir con eso de que alguna vez todo cambiará?" "Está convencido de que alguna vez habrá una revolución de verdad, muy cruenta, y que acabará con la injusticia" (p. 88).

En la ruta vital de Claudio Alaya, el descubrimiento de los valores positivos de la vida, el sexo, el amor, la vocación, es completado por el develamiento de la intolerancia, los prejuicios y los estereotipos de los otros. Es particularmente elocuente la escena en la que, si bien es cierto con aire divertido, observa la intolerante intentona del cura Warthon y sus beatas de hacer abjurar al buen Fox Caro de sus creencias (p. 493), también aquella en que quedan manifiestos los prejuicios que se ciernen sobre los "rojos", como cuando teme a acercarse a Epifanio Orihuela, el organista de Jauja, porque "habría escuchado los comentarios muy poco caritativos que las beatas dedicaban a tu madre, por ser viuda de un 'comunista', y a tu tía porque nunca iba a misa" (p. 404).

Todo ello va conformando una conciencia del carácter único y sui géneris de su familia. Claudio, en las postrimerías de la novela, empieza a percibirla como una solitaria instancia en la que se realiza plenamente la conjunción cultural. La felicidad es frágil; la particular configuración cultural, efímera. En un momento, cuando habla con su hermana Laurita, le comenta:

‘¿Te acuerdas que Abelardo y tía Marisa decían que nuestra familia es muy singular, y tú añadiste que a pesar de todo somos una familia feliz?’ ‘Me acuerdo.’ ‘Creo que es así, y tengo miedo de que eso pudiera cambiar.’ ‘Toda felicidad, por modesta que sea, es frágil.’ ‘Lo sé.’ ‘¿Y entonces?’ ‘Pero yo querría que la gente que nos rodea compartiera nuestras inquietudes...’ ‘¿A qué te refieres?’ ‘Porque no es así, y muchos en Jauja nos consideran bichos raros’ (p. 535).

Calificativo que resume, desde el punto de vista de los “otros”, la condición personal de Claudio Alaya en el mundo ficticio y, de alguna manera, la propia travesía personal de Edgardo Rivera Martínez. En el escenario que contextualizó la publicación de su novela, ciertamente, era bastante “rara” esa generosa apuesta por un entendimiento cultural. Concluye Álamo-Consigny:

Si bien Rivera Martínez es el fruto de un mestizaje equilibrado desde todo punto de vista, no puede abstraerse de la triste realidad que lo rodea, de un país que no comparte con él las cualidades de esta aleación tan lograda. La cultura peruana aún no comienza su proceso de gestación que permita la adhesión y el reconocimiento de sus miembros (Álamo-Consigny, 1999: 176).

Palabras finales

Al final de este recorrido por los universos planteados tanto en *Lituma en los Andes* como en *País de Jauja*, nos queda la impresión de que ambas novelas son cristalizaciones de una misma sierra. En la lectura de sus evidentes diferencias y en el sustrato común que las hermana –un recorrido particular por cierta zona y circunstancia de la sierra, un entendimiento determinado de la tradición literaria precedente y, en particular, de la figura de José María Arguedas, una concepción distinta de los alcances posibles de una novela sobre su sociedad–, ambas representan realizaciones de rutas alternativas que penetran el complejo bosquejo de encuentros y desencuentros culturales, inflexiones, yuxtaposiciones, negaciones e hibridaciones de diferentes mentalidades, tiempos históricos y cosmovisiones que informan la sierra peruana en la encrucijada de una modernidad en crisis y de una escena global omnipresente.

Los dos escritores, por su parte, han manifestado en varias oportunidades plena conciencia de esa complejidad cultural. Rivera Martínez la presenta como una “desigual y accidentada continuidad” que comprende desde los sectores más atrasados y lejanos hasta la “franja más moderna, anclada en Lima”, con una sucesión de “grados intermedios de entretejimiento” (Rivera Martínez, 1991: 81). Mario Vargas Llosa plantea una lectura similar en su informe de la matanza de Uchuraccay (Vargas Llosa, 1990). Lo realmente significativo, en materia literaria, es la relación entre los mecanismos bajo los cuales ambos han reconstruido, mediante una serie de elecciones sensibles en las que entró a tallar su ubicación en el entorno simbólico, algunas de las aristas de ese compleja red cultural.

Más allá de los textos, la realidad se mantiene bullente y camaleónica. El contacto de nuestra premodernidad con la par-

ricular modernidad invertida que llegó a nuestro país por sus fines últimos –la modernización– antes que por sus discursos, aquello que Néstor García Canclini llamó “modernidad-máscara” (García Canclini, 1995: 20) y Guillermo Nugent “contramodernidad” (Nugent, 1992), ha generado una infinita red de reacciones, absorciones, repulsiones e hibridaciones culturales. La sierra, de acuerdo a sus diferentes especificidades, está formada por distintas “configuraciones culturales”, tejidos diferenciados en los que se enhebran, de modo flexible, tiempos culturales no resueltos, abiertos, habitados y deshabitados por los campesinos debido a una identidad maleable que oscila de forma natural del autoctonismo al cosmopolitismo (Ortiz, 1999), y a una red de distribución e intercambios simbólicos en la que también se confunden lo local, lo regional, lo universal, lo culto y lo popular (García Canclini, 1995)⁴⁰.

La literatura, a un lado, siempre esbozará una ruta alter-

40 En este tejido de modernidades y premodernidades es interesante de qué manera una lectura sugerente como la que planteó Carlos Franco en torno al acceso a la modernidad entre los campesinos de la sierra peruana –para él el acto de migrar era el umbral de un cambio mental dramático que acercaba a los nativos a “otra modernidad” (Franco, 1990)– fue rebatida por una serie de testimonios recogidos por Nelson Manrique entre varios pastores de la puna. Los campesinos, sin haber migrado a la costa, habían demostrado que podían usar diferentes racionalidades, calcular riesgos y medir beneficios, es decir, usar pautas de conducta que se adscribían claramente a la modernidad. Es más, en la actualidad manifiestan una gran capacidad para absorber nuevas tecnologías, discursos y referentes culturales, así como para inscribirse en la escena mundial de la globalización y sacar provecho de ella (Manrique, 1999).

na a la realidad, mantendrá su papel de mediador en los intercambios simbólicos que la sociedad realiza para prefigurar la imagen de sí misma y para construirse o reconstruirse intersubjetivamente. “Nuestra sierra”, o nuestro modo de entenderla, y de entendernos, de percibirla y de integrarla a nuestra realidad, pasará también por las representaciones verbales que los novelistas, desde la libertad de su oficio creador, enfrentan al mundo.

Bibliografía

- Álamo-Consigny, Consuelo
1999 “El relato breve de Edgardo Rivera Martínez”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Buntinx, Gustavo
2001 *Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi*. Lima: Mircomuseo / Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Cornejo Polar, Antonio
1999 “Prólogo a Azurita”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cueto, Alonso
1998 “Novela y utopía”, en Kohut, Karl; José Morales Saravia y Sonia V. Rose (comps.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Lima: Coedición Madrid / Frankfurt.
- Degregori, Carlos Iván
1988 “Entre los fuegos de Sendero y el Ejército: regreso de los pishtacos”,

- en Ansi3n, Juan (comp.). *Pishtacos: de verdugos y sacaojos*. Lima: Tarea.
- Elmore, Peter
1993 *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- 1997 *La f3brica de la memoria: la crisis de la representaci3n en la novela hist3rica latinoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Econ3mica.
- Escajadillo, Tom3s
1999 “Notas acerca de la narrativa ‘neo-indigenista’ posterior a 1971”, en Ferreira, C3sar e Ismael P. M3rquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Mart3nez*. Lima: Pontificia Universidad Cat3lica del Per3.
- Espino Reluc3, Gonzalo
1999 “Pa3s de Jauja, escritura o partitura de literatura andina”, en Ferreira, C3sar e Ismael P. M3rquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Mart3nez*. Lima: Pontificia Universidad Cat3lica del Per3.
- Franco, Carlos
1991 “Exploraciones en otra modernidad”, en Urbano, Henrique (comp.). *Modernidad en los Andes*. Cusco:

Centro de Estudios Rurales Andinos
Bartolomé de Las Casas.

Garayar, Carlos
2001

“El género policial en Vargas Llosa”, en Tenorio Requejo, Néstor (comp.). *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima: Arteidea Editores.

2001

“Fanatismo y tragedia en *La guerra del fin del mundo*”, en Forgues, Roland (comp.). *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva.

García Canclini, Néstor
1995

Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Giudicelli, Christian
1991

“José María Arguedas bajo el prisma de Vargas Llosa”, en Pérez, Hildebrando (comp.). *José María Arguedas, vida y obra*. Lima: Amaru.

Gutiérrez, Miguel
1999

Los Andes en la novela peruana actual. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Irvine, Mark
2001 “La trampa lingüística de identidad en *El hablador*. ¿Otro mundo simbólico?”, en Forgues, Roland (comp.). *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva.
- Larrú, Manuel
2001 “Civilización y barbarie en Lituma en los Andes”, en Forgues, Roland (comp.). *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva.
- Lauer, Mirko
1999 “La ciudad de los músicos”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Manrique, Nelson
1992 “El ‘otro’ de la modernidad. Los pastores de puna”. *Pretextos* 3-4. Lima: Desco, diciembre.
- 1999 *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- 1999 “Los Andes a las puertas del nuevo milenio. El Perú y la sociedad de la información”, en Degregori, Carlos

Iván y Gonzalo Portocarrero (comps.). *Cultura y globalización*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos.

Márquez P., Ismael
1999

“De Arguedas a Rivera Martínez: evolución y renovación del canon de la literatura indigenista peruana”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Matos Mar, José
1984

Desborde popular y crisis del Estado. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Nugent, José Guillermo
1992

El laberinto de la choledad. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

Oviedo, José Miguel
1982

Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Seix Barral.

Ortiz, Alejandro
1999

“El individuo andino, autóctono y cosmopolita”, en Degregori, Carlos Iván y Gonzalo Portocarrero (comps.). *Cultura y globalización*.

- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos.
- Puente-Baldoceba, Blas
1999 “Narrativa e ideología en *País de Jauja*”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel
1985 *Transculturación narrativa en América Latina*. 2a. edición. México DF: Siglo XXI Editores.
- Rivera Martínez, Edgardo
1991 *Arguedas y el neoindigenismo*, en Pérez, Hildebrando (comp.). *José María Arguedas, vida y obra*. Lima: Amaru.
- 1996 *País de Jauja*. Lima: Peisa.
- 1999 “Mi vínculo con la cultura clásica”, en Ferreira, César e Ismael P. Márquez (comps.). *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas Llosa, Mario
1967 *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral

- 1990 *Contra viento y marea*. Volumen III. Barcelona: Seix Barral.
- 1990 *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa.
- 1991 “Novela primitiva y novela de creación”, en Klahn, Norma (comp.). *Los novelistas como críticos*. México DF. Fondo de Cultura Económica.
- 1993 *Lituma en los Andes*. Santiago de Chile: Planeta.
- 1996 *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- 1996 “La trompeta de Deyá”. Prólogo a *Cuentos completos* de Julio Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara.
- Zapata, Gastón Antonio
1988 “Sobre ojos y pishtacos”, en Ansión, Juan (comp.). *Pishtacos: de verdugos y sacaojos*. Lima: Tarea.

Publicaciones periódicas

- Coaguila, Jorge
1994 “Mario en los Andes”. *La República*. Lima: 6 de febrero.

- Cornejo Polar, Antonio
1993 “Nombre del país: el nombre”. *Sí*.
Lima: 5 de julio.
- Fernández Cozman, Camilo
1997 “La utopía de Mario Vargas Llosa”.
Alma Mater 13-14. Lima: Univesi-
dad Nacional Mayor de San Mar-
cos, agosto.
- Gamboa, Jeremías
2002 “Intensidad y altura; entrevista con
Edgardo Rivera Martínez”. *Debate*.
Lima: octubre-noviembre.
- González Vigil, Ricardo
1978 “Edgardo Rivera Martínez y lo real
maravilloso en el Ande”. *El Domi-
nical*. Lima: 2 de abril.
- 1993 “Vargas Llosa: los Andes desde
fuera”. *El Dominical*. Lima: 19 de
diciembre.
- Huamán, Miguel Ángel
1996 “¿Narrar la crisis o crisis del narrar?
Una lectura de la novela peruana
última”. *Lienzo*. Lima: agosto.
- Martos, Marco
1993 “El País de Jauja”. *El Peruano*.
Lima: 13 de octubre.

- Millones, Luis
1994 “Vargas Llosa y la mirada de Occidente andina”. *El Peruano*. Lima: 12 de enero.
- Pásara, Luis
1994 “Vargas Llosa en los Andes”. *Caretas*, 27 de enero.
- Portugal, José Alberto
2000 “Miguel Gutiérrez y Mario Vargas Llosa: el amargo sueño de la utopía”. *Quehacer*; setiembre-octubre.
- Rivera Martínez, Edgardo
2000 “Vargas Llosa: la fiesta de la novela”. *El Dominical*, 9 de mayo.
- 1999 “País de Jauja o una utopía posible”. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 1993 “País de Jauja”. *Márgenes*. Lima: octubre.
- Sobrevilla, David
1999 “País de Jauja: novela multicultural”. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Volek, Emil
1992 “*El hablador* de Vargas Llosa”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, noviembre.

Documentos

Vargas Llosa, Mario
1993

“El misterio de la creación”. Charla pronunciada en el teatro Compañía de Oviedo, transcrita y publicada por *La nueva España*. Oviedo, 15 de diciembre.